ΤΜΗΜΑ ΒΥΖΑΝΤΙΝΩΝ ΚΑΙ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ
ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΚΥΠΡΟΥ

ΛΑΝΘΑΝΩΝ ΔΙΑΛΟΓΟΣ. ΤΟ ΕΙΔΟΣ ΤΟΥ ΔΡΑΜΑΤΙΚΟΥ ΜΟΝΟΛΟΓΟΥ ΣΤΗΝ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΠΟΙΗΣΗ (19ος- 20ός αι.).

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΡΑΤΑΣΟΥ

Διατριβή η οποία υποβλήθηκε προς απόκτηση διδακτορικού τίτλου σπουδών στο Πανεπιστήμιο Κύπρου

Ιούλιος 2004

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΡΑΤΑΣΟΥ

© Κατερίνα Καρατάσου

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΡΑΤΑΣΟΥ

ΣΕΛΙΔΑ ΕΓΚΥΡΟΤΗΤΑΣ

Υποψήφιος Διδάκτορας: Κατερίνα Καρατάσου
Τίτλος Διατριβής: Λανθάνων διάλογος. Το είδος του δραματικού μονολόγου στην ελληνική ποίηση (19ος- 20ός αι.).

Η παρούσα διδακτορική διατριβή εκπονήθηκε στο πλαίσιο των σπουδών για απόκτηση διδακτορικού διπλώματος στο Τμήμα Βυζαντινών και Νεοελληνικών Σπουδών και εγκρίθηκε στις 24 / 04 /2004 από τα μέλη της Εξεταστικής Επιτροπής.

Εξεταστική Επιτροπή

Ερευνητικός Σύμβουλος: Δημήτρης Αγγελάτος, Καθηγητής Θεωρίας Λογοτεχνίας και Συγκριτικής Φιλολογίας, Τμήμα Βυζαντινών και Νεοελληνικών Σπουδών, Πανεπιστήμιο Κύπρου

Άλλα Μέλη:

Μιχάλης Πιερής, Καθηγητής Νεοελληνικής Φιλολογίας, Τμήμα Βυζαντινών και Νεοελληνικών Σπουδών, Πανεπιστήμιο Κύπρου

Ελένη Πολίτου- Μαρμαρινού, Καθηγήτρια Νεοελληνικής Φιλολογίας, Τμήμα Φιλολογίας, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών

Νάσος Βαγενάς, Καθηγητής Θεωρίας και Κριτικής της Λογοτεχνίας, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών

Παντελής Βουτουρής, Αναπληρωτής Καθηγητής Νεοελληνικής Φιλολογίας, Τμήμα Βυζαντινών και Νεοελληνικών Σπουδών, Πανεπιστήμιο Κύπρου

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΡΑΤΑΣΟΥ

«Πιστέψετε π’ ό,τι θα πω είν’ ακριβή αλήθεια».

«Ο Κρητικός»: Διονυσίου Σολωμού *Άπαντα*, τόμ. Α’: *Ποιήματα*, επιμ. - σημ. Λ. Πολίτης, Αθήνα, Ίκαρος, 1986 (α’ έκδ. 1948), 197.

«Μες στο γιαλό της Κέρκυρας μαύρ’ είμαι πέτρα κι έρμη,
κι είναι δικό σου δόξασμα, δικός σου πλούτος είναι,
πνεύμα καλό, που σ’ άρεσε φωνή να μου χαρίσης·
κι αν με πατήσης, Βασιλιά, βγάνω βαγί και δάφνη».
«Προς τον βασιλέα της Ελλάδας ενώ εδιάβαινε τα νερά της Κέρκυρας. Επίγραμμα»: Διονυσίου Σολωμού *Άπαντα*, τόμ. Α’, ό.π. 261.

«Then comes the all but end, the ultimate / judgement save yours».
R. Browning, *The Ring and the Book*, έκδ. R. D. Altick, Λονδίνο, Penguin Books, 1990 (Penguin Education, 1971), βιβλ. Ι, στίχ. 1220- 1221.

«Η ψυχική φτώχια των στίχων δε θα ήτανε τόσο χτυπητή, αν ο Πορφύρας δεν έβαζε το Χάρο του να μιλά σε πρώτο πρόσωπο. [...]. Χωρίς άλλο, όταν θα πρωτόρθε η ιδέα στον ποιητή, θα μαγεύτηκε αλάκερος· κι αναψοκοκκινισμένος θα άρχισε να συνθέτη και να βάζη το ρήμα στο πρώτο πρόσωπο. Δε συλλογίστηκε όμως, πως το εγώ δεν το εκφράζει η κατάληξη στο ρήμα, παρά βγαίνει από πλημμύρα χαράς και δύναμης. [...] Όταν του πρωτόρθε η ιδέα να παρουσιάση το εγώ του Χάρου κ’ έτσι άγγιξε για μια στιγμή το δικό του εγώ-, τι χαρά και τι τρόμο θα ένοιωσε μ’ αυτή του τη σύλληψη. Αν λοιπόν ο Πορφύρας, [...] εθέριεψε και φαντάστηκε τον εαυτό του για Χάρο, κι αυτό επειδή στο βάθος υπάρχει το μυστικό εκείνο κέντρο της ζωής, το εγώ, βάλε τότε με το νου σου, ποια τιτανική δύναμη θα χρειάζοτανε να έχη ο ποιητής, που το τρομερό και ανέκφραστο φαινόμενο του θανάτου θα ζητούσε να το παρουσιάση με τη μορφή του εγώ».
Γ. Μ. Αποστολάκης, *Η ποίηση στη ζωή μας*, Θεσσαλονίκη, Βάνιας, 1991 (α’ έκδ. 1923), 91-92.

«Τι δύσκολα πούναι τα λόγια- δε νομίζετε;- Ο σωστός μας λόγος/ μονάχα στον εαυτό μας απευθύνεται ή, τουλάχιστον,/ μονάχα ο εαυτός μας τον ακούει σωστά. Όλα τ’ άλλα/ μικρές ή μεγάλες προφάσεις, παζαρέματα, μεταμφιέσεις».
Γ. Ρίτσος, «Χρυσόθεμις»: *Τέταρτη διάσταση*, Αθήνα, Κέδρος, 1985 (α’ έκδ. 1978), 178.

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΡΑΤΑΣΟΥ

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Η παρούσα διατριβή αναπτύσσει μια θεωρία του δραματικού μονολόγου, βασισμένη στη μετακίνηση από το καθιερωμένο πεδίο αναφοράς (από τον βικτωριανό δραματικό μονόλογο στην ελληνική ποίηση του 19ου και του 20ου αιώνα), αλλά και σε μια νέα ερμηνεία ορισμένων επανερχόμενων κριτικών διαισθήσεων για το είδος και τα επικοινωνιακά του χαρακτηριστικά. Η ερμηνεία αυτή λαμβάνει ιδίως υπόψη το γεγονός ότι η κριτική έχει κατ' επανάληψη τονίσει ένα, φαινομενικώς αντιφατικό, χαρακτηριστικό αυτού του μονολογικού είδους, να δημιουργεί την εντύπωση διαλόγου, χωρίς ωστόσο να εντοπίσει επιτυχώς την προέλευσή της και τεκμηριώνεται με τη λεπτομερή ανάλυση της κριτικής του πρόσληψης. Έχοντας ως μεθοδολογική μας αφετηρία την έκθεση ενός συνόλου αντιλήψεων για τα λογοτεχνικά είδη και το καθεστώς τους ως κριτικών εννοιών, τοποθετούμε τον δραματικό μονόλογο σε ένα καινοφανές σύστημα ειδολογικών κατηγοριών, ειδικότερα στο πλαίσιο της μονοδραματικής κατηγορίας, μαζί με τον κωμικό, τον εκφραστικό, τον ρητορικό και τον μεικτό μονόλογο. Η μονοδραματική κατηγορία ορίζεται βάσει επικοινωνιακών παραμέτρων, ως κατηγορία στην οποία εγγράφονται μονολογικά κείμενα, το υποκείμενο της εκφοράς των οποίων είναι προσδιορισμένου ποιού και εξωτοπικής γνωστικής συγκρότησης. Ο δραματικός μονόλογος διακρίνεται από τα άλλα είδη της μονοδραματικής κατηγορίας στη βάση της ιδιαίτερης λογικής του, της *μονοπροοπτικότητας*. Στο πλαίσιό της, αναδύεται η προοπτική ενός συνολικά και συστατικά αναξιόπιστου μονολογιστή, που διεκδικεί την πάντα ενδεχόμενη αλήθεια του αντικειμένου του λόγου του, καθώς αντιμετωπίζει άλλες προοπτικές πάνω στο ίδιο αντικείμενο. Οι έτερες, ωστόσο, προοπτικές διαθλώνται αποκλειστικά μέσα από το πρίσμα της δικής του προοπτικής, ανεξάρτητα από τη φυσική παρουσία των φορέων τους ως ακροατών του μονολογιστή, και αυτή η συνθήκη διασφαλίζει την, ηθελημένη ή αθέλητη, κυριαρχία του λόγου του. Μείζονα ποιητικά έργα διευρύνουν τον δραματικό μονόλογο, είτε αναδεικνύοντας τη γενική ισχύ της μονοπροοπτικότητας είτε διερευνώντας τα όριά της, αξιοποιώντας πάντως συνδυαστικά τον δραματικό μονόλογο με τα άλλα μονοδραματικά είδη. Επιδιώκοντας τον έλεγχο της ερμηνευτικής εγκυρότητας και παραγωγικότητας της θεωρίας μας, επιχειρούμε μια σειρά αναγνώσεων ποιητικών κειμένων ως δραματικών μονολόγων. Χωριστά κεφάλαια αφιερώνονται στη θεωρητική και ερμηνευτική επεξεργασία των άλλων μονοδραματικών ειδών.

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΡΑΤΑΣΟΥ

SUMMARY

This thesis offers a theory of the dramatic monologue based on the shift of literary field, from the Victorian dramatic monologue to the 19th and 20th century Greek poetry, and also on a new interpretation of recurrent critical insights about the genre and its communicative features. This interpretation particularly considers that criticism has repeatedly drawn attention to this seemingly contradictory character of the monological form of creating a dialogic impression, but without successfully locating the origin of that impression, and it is documented by a detailed analysis of its critical reception. Having as methodological starting point the exposition of a set of ideas concerning literary genres and their status as critical concepts, the dramatic monologue is situated in a novel system of genre categories, specifically in the "monodramatic" category (alongside comic, expressive, rhetorical and mixed monologue). This category is defined on the basis of communicative parameters, inscribing monologue texts with subjects of enunciation of determinate character and of "exotopic" cognitive formation. The dramatic monologue is distinguished by the other "monodramatic" genres on the basis of its separate communicative logic; the logic of "uni"perspectiveness. Within the context of that logic, the perceptual, cognitive and evaluative perspective of an inherently unreliable monologist emerges, who defends the authority of his or her discourse, vis-à-vis or against other discourses on the same object(s), regardless of the actual presence of the physical subjects of these discourses as listeners. These alien discourses are dispersed through the prism of the monologist's perspective, a condition that secures the intentional or unintentional prevalence of his or her discourse. Major poetic compositions which widen the scope of the dramatic monologue either bring to the fore the general validity of the "uni"perspectiveness or relativise it, by utilizing the dramatic monologue in combination with the other "monodramatic" genres. Several readings of poetic texts as dramatic monologues are attempted in an effort to test the validity and productivity of the particular theory in the process of interpretation. Separate chapters are dedicated to the theoretical and interpretative development of the other "monodramatic" genres.

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΡΑΤΑΣΟΥ

ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ

Θα ήθελα να ευχαριστήσω θερμά τον επόπτη της διατριβής μου Καθηγητή κ. Δημήτρη Αγγελάτο για την επιστημονική καθοδήγηση και για την ουσιαστική επίβλεψη σε όλη τη διάρκεια συγγραφής αυτής της εργασίας, καθώς και για την ηθική συμπαράσταση που μου προσέφερε κατά την εκπόνησή της.

Ευχαριστίες οφείλω στον Καθηγητή κ. Μιχάλη Πιερή για τις ιδιαίτερα χρήσιμες υποδείξεις του στα ζητήματα της καβαφικής ποίησης, και την Επίκουρη Καθηγήτρια κα. Αλεξάνδρα Σαμουήλ για τη βοήθεια που μου προσέφερε σε θέματα ποίησης και ποιητικής του Σεφέρη και του Παλαμά.

Ευχαριστώ ακόμη τους παλαιούς και καλούς φίλους Θάλεια Ιερωνυμάκη, Νίκο Μαυρέλο και Αριστοτέλη Σαΐνη, που με βοήθησαν εξαιρετικά πρόθυμα και με ενθάρρυναν με τη φιλία και το ενδιαφέρον τους.

Θα ήθελα ξεχωριστά να ευχαριστήσω την οικογένειά μου και τον σύντροφό μου για την υπομονή τους και τη συνεχή τους υποστήριξη.

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΡΑΤΑΣΟΥ

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Εισαγωγή.....11

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΡΩΤΟ

Η πρόσληψη του δραματικού μονολόγου

Α1. Τα βασικά ζητούμενα: ορισμός, ιστορία, ταξινόμηση.....18

Α2-α. Ορισμός του είδους: η κριτική για τον δραματικό μονόλογο κατά το β' ήμισυ του 19ου αιώνα.....21

Α2-β. Ορισμός του είδους: η κριτική για τον δραματικό μονόλογο κατά το α' ήμισυ του 20ού αιώνα.....28

Α2-γ. Ορισμός του είδους: η κριτική για τον δραματικό μονόλογο κατά το β' ήμισυ του 20ού αιώνα.....32

Α2-δ. Ορισμός του είδους: αδιέξοδα πραγματικά και φανταστικά.....35

Α3-α. Ιστοριογραφικό σχήμα: γένεση ή τροποποίηση;.....38

Α3-β. Ιστοριογραφικό σχήμα: ο δραματικός μονόλογος ως θεραπεία και "μάσκα".....39

Α3-γ. Ιστοριογραφικό σχήμα: προδρομικά είδη.....48

Α3-δ. Για την ιστορία του δραματικού μονολόγου.....62

Α4. Η ταξινόμηση του δραματικού μονολόγου: είδος δραματικό, αφηγηματικό, λυρικό ή "μεικτό";.....63

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ

Η μονοδραματική κατηγορία και η δεσπόζουσα λογική της

Β1. Μεθοδολογικές διεκρινίσεις.....71

Β2. Ταξινομικές παράμετροι και περιεχόμενο του συστήματος.....74

Β3. Τα επίπεδα άρθρωσης της εκφοράς και η αντίθεση προσδιορισμένο-απροσδιόριστο υποκείμενο εκφοράς.....82

Β4. Ο προσδιορισμός του ποιού.....98

Β5. Το προσδιορισμένο ποιόν και η δεσπόζουσα λογική της μονοδραματικής κατηγορίας.....116

Β6. Ο συνθεσιακός χαρακτήρας της εκφοράς.....123

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΡΑΤΑΣΟΥ

Β7. Ο σφαιρικός προσδιορισμός της σύνθεσης.....125
Β8. Η μονολογική απεύθυνση και η δεσπόζουσα λογική της μονοδραματικής κατηγορίας.....132
Β8-α. Απεύθυνση εις εαυτόν.....135
Β8-β. Απεύθυνση σε φύσει άφωνα.....141
Β8-γ. Απεύθυνση σε θέσει άφωνα.....145
Β8-δ. Η επιλογή της σιωπής: «Andrea del Sarto (Called "The Faultless Painter")» (R. Browning)- «Κάτω απ' τον ίσκιο του βουνού»: *Τέταρτη διάσταση* (Γ. Ρίτσος).....161
Β9. Η θέση του υποκειμένου εκφοράς προς τα αντικείμενα του λόγου του.....172
Β10. Η αλλοτοπική θέση.....176
Β11. Η εξωτοπική θέση και η δεσπόζουσα λογική της μονοδραματικής κατηγορίας: η καβαφική ποιητική.....186

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΡΙΤΟ

Ο δραματικός μονόλογος και τα άλλα είδη της μονοδραματικής κατηγορίας

Γ1. Το ειδολογικό επίπεδο περιγραφής της μονοδραματικής κατηγορίας.....216
Γ2. Ο δραματικός μονόλογος.....218
Γ2-α. Ο επικοινωνιακά ευνοημένος μονολογιστής: Δ. Σολωμός- Κ. Βάρναλης.....221
Γ2-β. Ο επικοινωνιακά προσαρμοζόμενος μονολογιστής: «Η Ελληνίδα μητέρα» (Δ. Σολωμός)- «Ας φρόντιζαν» (Κ. Π. Καβάφης).....225
Γ2-γ. Ο επικοινωνιακά εγκλωβισμένος μονολογιστής: «Φοινικιά» (Κ. Παλαμάς)...231
Γ2-δ. Η κωμική εκδοχή του δραματικού μονολόγου: «Η Πρωτοχρονιά» (Δ. Σολωμός).....243
Γ3. Ο εκφραστικός μονόλογος: «Τυανεύς γλύπτης» (Κ. Π. Καβάφης)- «Ηρωδιάς» (Ζωή Καρέλλη).....253
Γ4. Ο ρητορικός μονόλογος: Γ. Μαρκοράς- Π. Πανάς- Ανδρ. Λασκαράτος.....258
Γ5. Ο μεικτός μονόλογος: Αλ. Σούτσος- Κ. Βάρναλης- Γ. Ρίτσος.....261
Γ6. Ειδολογικές εκδοχές μίας επικοινωνιακής περίστασης: η απαρνημένη. Από τις «Φαρμακεύτριες» του Θεόκριτου στον R. Browning και τη «Φαίδρα» του Γ. Ρίτσου.....267
Γ7. Λογική και βάση βεβαιότητας στην απαγγελτική και στη μονοδραματική κατηγορία: *The Ring and the Book* (R. Browning)-

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΡΑΤΑΣΟΥ

Σκλάβοι πολιορκημένοι (Κ. Βάρναλης).....292

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΕΤΑΡΤΟ

Η μονοδραματική κατηγορία και η "πολυ"προοπτική λογική της Γυναίκας της Ζάκυθος

Δ1. Εισαγωγικές παρατηρήσεις.....313
Δ2. Οι επεξεργασίες του κειμένου και η κυρίαρχη θεματική.....316
Δ3. Η γνωστική συγκρότηση του ιερομόναχου.....321
Δ4. Το ποιόν του ιερομόναχου.....333
Δ5. Η παράμετρος της σύνθεσης του έργου.....337
Δ6. Η προοπτική του μονολογιστή.....343
Δ7. Η ιδιοτυπία της *Γυναίκας της Ζάκυθος* στο πλαίσιο της μονοδραματικής κατηγορίας.....350

Εν είδει επιλεγομένων.....354

Βιβλιογραφία.....357

Παράρτημα.....380

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΡΑΤΑΣΟΥ

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Αντικείμενο της παρούσας εργασίας, η οποία αποτελείται από τέσσερα κεφάλαια, είναι το λογοτεχνικό είδος του δραματικού μονολόγου.

Στο πρώτο κεφάλαιο παρουσιάζουμε κριτικά τις απόψεις που έχουν διατυπωθεί στη σχετική με τον δραματικό μονόλογο βιβλιογραφία για τον ορισμό του είδους, την ιστορία του και τη σχέση του με το λυρικό, το αφηγηματικό και το δραματικό *γένος*[1]. Το υλικό αντλείται από την πρώτη περίοδο πρόσληψης του δραματικού μονολόγου (β' ήμισυ του 19ου αιώνα) ώς τη σύγχρονη βιβλιογραφία (20ος αιώνας).

Στόχοι μας στο κεφάλαιο αυτό είναι οι εξής: α) να εντοπιστούν τα ιδιαίτερα προβλήματα τα οποία θέτει ο δραματικός μονόλογος, από τη σκοπιά μιας ειδολογικής μελέτης· β) να σχολιαστούν, από ενιαία προοπτική, οι ποικίλες απόψεις της κριτικής, ώστε να καταστεί ευχερής η αξιοποίηση στοιχείων της, στο πλαίσιο της ειδολογικής πρότασης της παρούσας εργασίας· γ) να στοιχειοθετηθεί μια πρώτη μορφή ιστορίας της πρόσληψης του δραματικού μονολόγου, καθώς αυτή η ιστορία συνδέεται άμεσα με την ιδιοτυπία του ως λογοτεχνικού είδους.

Στο ίδιο κεφάλαιο διατυπώνεται η πρότασή μας για την ιστορική προέλευση του είδους του δραματικού μονολόγου. Το συγκεκριμένο ζήτημα έχει κεντρική σημασία, καθώς μία από τις πλέον διαδεδομένες, και κατά την άποψή μας όχι έγκυρες, αρχές της σχετικής με τον δραματικό μονόλογο κριτικής είναι ότι το είδος αποτελεί επινόηση των Άγγλων βικτωριανών ποιητών R. Browning και A. Tenysson.

Το συγκεκριμένο κεφάλαιο προτάσσεται στην εργασία, για τους εξής λόγους: α) στοιχειοθετεί μια περιεκτική εικόνα για το πεδίο μελέτης του είδους· β) αναδεικνύει την ιστορική, ερμηνευτική και ειδολογική διάσταση των ζητημάτων που άπτονται του δραματικού μονολόγου, αιτιολογώντας, από μεθοδολογική άποψη, τη συνδυαστική (ιστορική, ειδολογική και ερμηνευτική) προσέγγιση αυτών των ζητημάτων· γ) τεκμηριώνει την ανάγκη ενός συγκριτολογικού ορίζοντα μελέτης του είδους· και δ) συσχετίζει τις

[1]. Τα *γένη* (genres), ουσιαστικά η τριάδα επικό/ λυρικό/ δραματικό, αποτελούν ταξινομικές ομάδες λογοτεχνικού χαρακτήρα, ευρύτερες από τα *είδη* (espèces poétiques) και σύμφωνα με μια παραδοσιακή αντίληψη, εγγράφουν το σύνολο των λογοτεχνικών ειδών στο εσωτερικό τους. Όπως δείχνει ο G. Genette (*Εισαγωγή στο αρχικείμενο*, μετ. Μήνα Πατεράκη- Γαρεφή, Αθήνα, Εστία, 2001 (α' γαλλ. έκδ. 1979), 84- 88) υποτίθεται ότι διαθέτουν φυσική θεμελίωση και παρουσιάζονται συχνά από την κριτική, τουλάχιστον από τον ρομαντισμό και εξής, ως «φυσικές μορφές», ως «θεμελιώδεις στάσεις» κ.λ.π. Επιπλέον, το σύστημα γενών εμπεριέχει μία διάσταση ιστορικής διαδοχής (π.χ. το έπος ως γένος προγενέστερο των άλλων· βλ.: ό.π., 55- 61) και μία ιεραρχική διάσταση (π.χ. το δραματικό γένος ως γένος αισθητικά ανώτερο των άλλων· βλ.:, ό.π., 55- 61). Αντί του όρου *γένος* επιλέξαμε τον ιστορικά και αισθητικά ουδέτερο όρο *κατηγορία*. Καμία κατηγορία στο πλαίσιο του συστήματος κατηγοριών που προτείνουμε δεν έχει ιστορική ή αισθητική προτεραιότητα έναντι των άλλων. Το σύστημα κατηγοριών δεν εγγράφει στο πλαίσιό του το σύνολο των λογοτεχνικών ειδών (για το ποια είδη περιλαμβάνει βλ. αναλυτικά στην ενότητα Β2) ούτε αποκλειστικώς λογοτεχνικά είδη (βλ. αναλυτικά στην ενότητα Β2).

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΡΑΤΑΖΟΥ

υπάρχουσες βιβλιογραφικά αντιλήψεις για το είδος με τη βασική μεθοδολογική μας επιλογή, να υιοθετήσουμε την επικοινωνιακή θεώρηση του δραματικού μονολόγου.

Στο δεύτερο κεφάλαιο αναπτύσσονται οι αρχές που οργανώνουν το ταξινομικό μας σύστημα. Το ταξινομικό σύστημα περιλαμβάνει δύο επίπεδα: ένα γενικότερο, των κατηγοριών και ένα ειδικότερο, των ειδών. Τρεις παράμετροι, επικοινωνιακού χαρακτήρα, καταρτίζουν το σύστημα κατηγοριών.

Οι παράμετροι αυτές είναι οι εξής: α) το *ποιόν* του υποκειμένου (ή των υποκειμένων) της εκφοράς, το οποίο λειτουργεί ως ταξινομικό κριτήριο, βάσει της αντίθεσης προσδιορισμένο- απροσδιόριστο ποιόν· β) η *αντιληπτική θέση- συγκρότηση* του υποκειμένου (ή των υποκειμένων) της εκφοράς, η οποία λειτουργεί ως ταξινομικό κριτήριο, βάσει της αντίθεσης αλλοτοπική- εξωτοπική αντιληπτική θέση· γ) η *σύνθεση* της εκφοράς, που λειτουργεί ως ταξινομικό κριτήριο, βάσει της αντίθεσης μονολογική- διαλογική σύνθεση.

Στόχος του πρώτου ταξινομικού επιπέδου είναι να οριστεί, διά μέσου παραμέτρων επικοινωνιακού χαρακτήρα, η *μονοδραματική κατηγορία*, στο πλαίσιο της οποίας εγγράφεται το είδος του δραματικού μονολόγου. Παραλλήλα, μελετάμε με παραδειγματικές εφαρμογές στην ποίηση, τους τρόπους με τους οποίους αξιοποιούνται οι τρεις παράμετροι στην κατεύθυνση της *μονοπροοπτικής* επικοινωνιακής *λογικής*. Η μονοπροοπτική λογική είναι εκείνη η οποία ορίζει τον δραματικό μονόλογο στο δεύτερο, ειδολογικό πλέον, επίπεδο ταξινόμησης.

Το συγκεκριμένο κεφάλαιο, στο οποίο συστηματοποιείται μια θεωρία της μονοδραματικής ποίησης, δηλαδή το κατηγοριακό πλαίσιο για τον ορισμό του είδους του δραματικού μονολόγου, υπάρχει και προηγείται του κεφαλαίου που αφορά εξειδικευμένα στο είδος, για τους εξής λόγους: α) επιτρέπει να αποφύγουμε τη διαδεδομένη στη βιβλιογραφία πρακτική αντιμετώπισης του δραματικού μονολόγου σε ένα εξίσου υψηλό επίπεδο αφαίρεσης με τον αφηγηματικό ή τον δραματικό τρόπο εκφοράς του λόγου[2] (ως, δηλαδή, να αποτελούσε τρόπο και όχι είδος) και β) αποτελεί τη μεθοδολογική βάση για τη διαφοροποίηση του δραματικού μονολόγου από ποιήματα που, από την άποψη των

[2]. Η έννοια του τρόπου εκφοράς του λόγου εμφανίζεται ήδη στον Πλάτωνα και τον Αριστοτέλη. Ο Αριστοτέλης (Αριστοτέλους. *Περί Ποιητικής*, μετ. Σ. Μενάρδος, εισ.- κείμ.- ερμ. Ι. Συκουτρής, Αθήνα, Βιβλιοπωλείο της Εστίας, [χ.χ], 1448a: 1, 20) διατυπώνει το κριτήριο του τρόπου εκφοράς ως εξής: «Δηλαδή δύναται κανείς να μιμήται δια των αυτών μέσων και τα αυτά πράγματα άλλοτε μεν διηγούμενος- ή υποκρινόμενος, όπως κάμνει ο Όμηρος, ή ως να είναι (πάντοτε) ο αυτός χωρίς να μεταβάλλεται- άλλοτε δε μιμούμενοι όλους ως πράττοντας και ενεργούντας». Ο Πλάτωνας (Πλάτων, *Πολιτεία (ή περί δικαίου)*, τόμ 2, εισ. - μετ.- σχόλ. φιλ. ομάδα Κάκτου, σειρ. «Οι Έλληνες» 67, Αθήνα, Κάκτος, 1992, 394 b-c, 53) το θέτει ως εξής: «η ποίηση και η μυθολογία ή γίνονται εξολοκλήρου με μίμηση, όπως ακριβώς εσύ λες, σαν την τραγωδία και την κωμωδία, ή με διήγηση του ίδιου του ποιητή· που θα μπορούσες να τη συναντήσεις σε διθυράμβους κυρίως. Αυτή που χρησιμοποιεί και τις δύο παραπάνω μορφές βρίσκεται στην επική ποίηση, καθώς και σε πολλά άλλα είδη».

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΡΑΤΑΣΟΥ

παραμέτρων οι οποίες ορίζουν τη μονοδραματική κατηγορία, μοιάζουν, αλλά δεν είναι, δραματικοί μονόλογοι· δηλαδή, ποιήματα που επίσης ανήκουν στη μονοδραματική κατηγορία, αλλά εγγράφονται σε διαφορετικά είδη της.

Η θεμελίωση της μονοδραματικής κατηγορίας μπορεί να αποτελέσει πρόσφορη βάση για διαφορετικές από τη δική μας προσεγγίσεις του δραματικού μονολόγου (και, βεβαίως, των υπόλοιπων μονοδραματικών ειδών). Παράλληλα, η θεμελίωση των άλλων κατηγοριών, πέραν της μονοδραματικής, είναι δυνατόν να εξυπηρετήσει τη μελέτη κειμένων και ειδών που εγγράφονται σε αυτές, από επικοινωνιακή άποψη.

Στο τρίτο κεφάλαιο μελετάμε και ορίζουμε τέσσερα είδη τα οποία εγγράφονται στην μονοδραματική κατηγορία: τον δραματικό, τον εκφραστικό, τον ρητορικό και τον μεικτό μονόλογο. Πι τρεις, επικοινωνιακού χαρακτήρα, παράμετροι οι οποίες καταρτίζουν την μονοδραματική κατηγορία είναι δυνατόν να αξιοποιηθούν με διαφορετικούς τρόπους στο εκάστοτε κείμενο, με αποτέλεσμα να προάγονται διακριτές επικοινωνιακές λογικές. Αυτές οι λογικές διαφοροποιούν τα τέσσερα εξεταζόμενα μονοδραματικά είδη. Η λογική της *μονοπροοπτικότητας* ορίζει ειδολογικά τον δραματικό μονόλογο.

Το κεφάλαιο περιλαμβάνει έλεγχο του ειδολογικού μοντέλου, με ερμηνευτικές προσεγγίσεις του ποιητικού υλικού, ώστε να φανεί η λειτουργικότητά του στο βαθμό που τα ποιητικά κείμενα μελετώνται από τη συγκεκριμένη, νέα οπτική. Το μεγαλύτερο μέρος του υλικού που αξιοποιείται προέρχεται από μία περίοδο, οριζόμενη από τον Αθηναϊκό Ρομαντισμό και τον Σολωμό και εκτεινόμενη μέχρι την ποίηση της γενιάς του ’30. Σε αυτό το ιστορικό πλαίσιο συγκεντρώνεται επαρκές υλικό για τη μελέτη του δραματικού μονολόγου και των άλλων μονοδραματικών ειδών. Ως προς τη χρονική αφετηρία, χρειάζεται να παρατηρήσουμε ότι συμπίπτει περίπου με την “έκρηξη” του δραματικού μονολόγου στην αγγλική λογοτεχνία, ενώ το καταληκτικό όριο επιλέχτηκε έτσι ώστε να περιλαμβάνει τη γενιά του ’30. Η γενιά του ’30, όπως δείχνει η περίπτωση του Ρίτσου και του Σεφέρη, ανανέωσε τον δραματικό μονόλογο, κυρίως με την προσέγγιση της έκφρασης σε έναν “μη- ποιητικό” και περισσότερο προφορικό λόγο, με τη διεύρυνση του μήκους του στίχου, με την έμφαση σε μία επικοινωνιακή θεματική και με τη χαλάρωση του αυστηρώς έλλογου ειρμού του μονολόγου.

Στο ίδιο κεφάλαιο μελετάμε τους τρόπους με τους οποίους μία συγκεκριμένη περίσταση εκφοράς διαφοροποιείται σε κείμενα που ανήκουν στα τέσσερα μονοδραματικά είδη. Τέλος, εξετάζουμε τη μεταβολή που επιφέρουν στη λογική της μονοπροοπτικότητας, ορισμένα κρίσιμα μονοδραματικά έργα, όπως το *The Ring and the Book* του R. Browning και οι *Σκλάβοι Πολιορκημένοι* του Κ. Βάρναλη.

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΒΑΤΑΣΟΥ

Το συγκεκριμένο κεφάλαιο εστιάζεται, βεβαίως, στη μελέτη του δραματικού μονολόγου. Ο δραματικός μονόλογος ορίζεται ειδολογικά δια μέσου της εξειδίκευσης της επικοινωνιακής λογικής την οποία προάγει, σε ποικίλες εκφάνσεις του. Η μελέτη των άλλων μονοδραματικών ειδών γίνεται από τη σκοπιά της διαφορετικής, ως προς τον δραματικό μονόλογο, επικοινωνιακής τους λογικής. Παράλληλα, ωστόσο, στοιχειοθετείται και μια βάση για τυχόν αυτοτελή μελλοντική μελέτη τους.

Η τελευταία ενότητα του κεφαλαίου, στην οποία εξετάζονται ποιητικά έργα τα οποία διευρύνουν ή τροποποιούν την επικοινωνιακή λογική του δραματικού μονολόγου, λειτουργεί ως πλαίσιο, εντός του οποίου είναι δυνατόν να μελετηθεί και να αποτιμηθεί πληρέστερα η περίπτωση της *Γυναίκας της Ζάκυθος*. Με αυτό το σολωμικό κείμενο ασχολούμαστε στο τέταρτο και τελευταίο κεφάλαιο.

Στόχος του κεφαλαίου αυτού είναι να εξετάσουμε την αλληλόδραση της μονοπροοπτικής λογικής με τη λογική του ιδιότυπου αυτού έργου και να δείξουμε τη βαρύτητα του ποιητικού παραδείγματος της *Γυναίκας της Ζάκυθος* στο πλαίσιο της μονοδραματικής ποίησης.

Εξετάζονται λεπτομερώς οι επιλογές του Δ. Σολωμού σε επίπεδο κατηγοριακό (το ποιόν του μονολογιστή, η αντιληπτική του θέση και συγκρότηση, η σύνθεση του κειμένου). Αυτές οι επιλογές αποτέλεσαν την πρόσφορη βάση για τη συγκρότηση ενός έργου το οποίο συνδυάζει ισότιμα την επικοινωνιακή λογική του δραματικού μονολόγου με άλλες επικοινωνιακές λογικές, φαινομενικώς ασύμβατες μεταξύ τους.

Στο παράρτημα της εργασίας υπάρχει (ανοιχτός σε μελλοντικές προσθήκες) κατάλογος μονοδραματικών ποιημάτων. Περιλαμβάνει όνομα ποιητή, τίτλο κειμένου και ειδολογικό χαρακτηρισμό του (δεκτικό τροποποίησης από τυχόν διαφορετική ερμηνευτική προσέγγιση). Χρονολογικά καλύπτει την περίοδο από τον Αθηναϊκό Ρομαντισμό και τον Σολωμό μέχρι την ποίηση της γενιάς του ’30. Στον πίνακα δεν καταλογογραφούνται κείμενα τα οποία δεν εμπίπτουν σε αυτό το ιστορικό πλαίσιο, ακόμη και αν αναφέρονται ή σχολιάζονται στο κύριο μέρος της μελέτης. Ο κατάλογος καταρτίστηκε με αλφαβητική σειρά των ονομάτων των ποιητών.

Στη βάση του δραματικού μονολόγου είναι δυνατόν να αντιμετωπιστούν από ερμηνευτική σκοπιά μείζονα έργα της ελληνικής ποίησης (όπως η *Γυναίκα της Ζάκυθος* και άλλα ποιήματα του Δ. Σολωμού, η «Φοινικιά» του Κ. Παλαμά, οι *Σκλάβοι Πολιορκημένοι* του Βάρναλη, μεγάλο μέρος των ποιημάτων του Κ. Π. Καβάφη, η *Τέταρτη Διάσταση* του Ρίτσου και πολλά άλλα ποιήματά του). Αυτό αφενός εξυπηρετεί την ερμηνεία των έργων καθεαυτών και αφετέρου αναιρεί ορισμένες προκαταλήψεις για το ίδιο το είδος, όπως αυτή που προκύπτει από την άποψη του A. Sinfield, σημαντικού

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΡΑΤΑΣΟΥ

μελετητή του είδους: «[ο δραματικός μονόλογος] υφίσταται έναν σχετικό περιορισμό: φαίνεται να λειτουργεί με καλύτερα αποτελέσματα στη σύντομη βινιέτα, και αυτό ίσως τον αποκλείει από υψηλότερα λογοτεχνικά θέματα και τον κρατά ως μια, εν τέλει, ήσσονα λογοτεχνική μορφή. Αυτό νομίζω ότι ισχύει σε γενικές γραμμές, αλλά αρκετοί ποιητές επιχείρησαν να τον διευρύνουν»[3].

Η εργασία μας στηρίζεται σε μια λογική συνδυασμού θεωρίας, ιστορίας και κριτικής της λογοτεχνίας. Το θεωρητικό μοντέλο για την κωδικοποίηση και τη μελέτη του δραματικού μονολόγου (και των άλλων μονοδραματικών ειδών) ελέγχεται δια μέσου παραδειγματικών του εφαρμογών στο πεδίο του λογοτεχνικού υλικού. Παράλληλα, το υλικό αυτό αντιμετωπίζεται με επίγνωση της ιστορικότητάς του.

Το γεγονός ότι το αντικείμενο της εργασίας μας είναι ένα λογοτεχνικό είδος (και μάλιστα είδος που θεωρείται ότι έχει την προέλευσή του στην αγγλική λογοτεχνία) επέβαλε την πραγμάτευσή του από μία συγκριτολογική προοπτική. Ο συγκριτολογικός ορίζοντας της εργασίας προβλέπει αφενός τη συνεξέταση κειμένων από την αγγλική και την ελληνική λογοτεχνία και αφετέρου τη συνεξέταση παλαιότερων (από την ελληνιστική περίοδο) και σύγχρονων κειμένων, τα οποία είναι δυνατόν να εγγραφούν στο είδος του δραματικού μονολόγου.

Στην εργασία μας αξιοποιήθηκε η επικοινωνιακή διάσταση των κειμένων, σε κατηγοριακά και ειδολογικά συμφραζόμενα. Αυτή η διάσταση οδήγησε σε ένα σύστημα κατηγοριών, από τις οποίες κεντρικής σημασίας, για το αντικείμενό μας, είναι η μονοδραματική. Στο πλαίσιο αυτής της κατηγορίας, μέσω μιας εξειδίκευσης από την άποψη της επικοινωνιακής λογικής, ορίζεται ο δραματικός μονόλογος (καθώς και τα άλλα μονοδραματικά είδη).

Η επικοινωνιακή προσέγγισή μας, αντλώντας βασικές έννοιες κατά κύριο λόγο από το έργο του M. Bakhtin, και δεδομένου ότι ο Bakhtin επικεντρώθηκε στη μελέτη του μυθιστορήματος, αποτελεί επιπλέον ένα δείγμα της δυνατότητας αξιοποίησης του έργου του στο πεδίο της ποίησης, από μια προοπτική συνδυασμού ιστορίας, ερμηνείας και θεωρίας.

[3]. Al. Sinfield, *Dramatic Monologue*, σειρ. Critical Idiom 36, Λονδίνο, Methuen & Co. Ltd, 1977, 35. Σε αγκύλες, στα παραθέματα, βρίσκονται δικές μου προσθήκες ή διευκρινήσεις. Οι πλαγιογραφήσεις και οι υπογραμμίσεις στα παραθέματα, δικές μου, εκτός αν δηλώνεται διαφορετικά. Τα ανωφερή εισαγωγικά υποκαθιστούν τα κατωφερή στα παραθέματα. Τα αποσιωπητικά εντός αγκυλών δηλώνουν παράλειψη κειμένου.

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΒΑΤΑΖΟΥ

Σε πρόσφατη βιβλιοκριτική του Γ. Μπλάνα, ποιητή που διακρίνεται για την αξιοποίηση του είδους του δραματικού μονολόγου[4], διαβάζουμε: «Ο ποιητικός μονόλογος, αν εξαιρέσει κανείς τα έργα του Γιάννη Ρίτσου που ερωτοτροπούν με το θέατρο και παίρνουν δικαιολογημένες ελευθερίες στο μήκος της αφήγησης, είναι είδος σχεδόν άγνωστο στην Ελλάδα. Γι' αυτό κάθε ποιητής που αποφασίζει να ασχοληθεί, πατάει στο κενό»[5]. Προκειμένου, λοιπόν, για τη μονοδραματική ποίηση, είναι δυνατόν να γίνει λόγος για μια "αθέατη παράδοση". Υπάρχει, δηλαδή, ένα "αθέατο" στη συνοχή του ποιητικό υλικό, το οποίο εν δυνάμει συνιστά αυτή την παράδοση και, παραλλήλως, σύγχρονοι ποιητές δημιουργούν στο πεδίο της μονοδραματικής ποίησης, και ειδικότερα του δραματικού μονολόγου, αναζητώντας αυτή την παράδοση.

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΡΑΤΑΣΟΥ

[4]. Βλ. π.χ. *Η απάντησή του*, Αθήνα, Νεφέλη, 2000 (συλλογή δραματικών μονολόγων, με την εξαίρεση του ποιήματος «Δαίμονας»). Βλ. ακόμη την ποιητική σύνθεση *Επεισόδιο. Ένα πολιτικό ποίημα* (Αθήνα, Νεφέλη, 2002), η οποία συγκροτείται στη βάση διαδοχικών δραματικών μονολόγων.

[5]. Γ. Μπλάνας, «Μέτριες στιγμές ενός αξιόλογου ποιητή. Διονύσης Μενίδης, *Ο Νερόμυλος*, Αθήνα, Παρουσία, 1999», *Ποίηση* 16 (Φθιν.- Χειμ. 2000), 260- 261· το παράθεμα: 261.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΡΩΤΟ: Η ΠΡΟΣΛΗΨΗ ΤΟΥ ΔΡΑΜΑΤΙΚΟΥ ΜΟΝΟΛΟΓΟΥ.

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΡΑΤΑΣΟΥ

Α1. Τα βασικά ζητούμενα: ορισμός, ιστορία, ταξινόμηση.

Ένα μέρος της σχετικής με τον δραματικό μονόλογο κριτικής θεωρεί το εν λόγω ποιητικό είδος επινόηση των Άγγλων βικτωριανών ποιητών, Robert Browning και Alfred Tennyson. Ο Browning εξέδωσε το 1836 τους πρώτους δραματικούς μονολόγους του, δηλαδή τα ποιήματα «Porphyria's Lover»[6] και «Johannes Agricola in Meditation» (*The Poems*, τόμ. Α', 378- 380) και ο Tennyson εξέδωσε τον πρώτο του δραματικό μονόλογο, το ποίημα «St. Simeon Stylites»[7], το 1842.

Ο δραματικός μονόλογος κυριαρχεί στη βικτωριανή ποίηση, από το 1840 και ιδίως μετά το 1855. Τότε εξάλλου οη κριτική αρχίζει να ασχολείται συστηματικότερα με αυτό το είδος και να εμβαθύνει στις ιδιαιτερότητές του, όπως δείχνει ο E. Faas[8]. Το ειδολογικό όνομα *δραματικός μονόλογος* είναι πιο πρόσφατο από την εμφάνιση κειμένων που ανήκουν στο είδος[9] και, πάντως, την εποχή που ο Browning και ο Tennyson εξέδιδαν τους πρώτους δραματικούς μονολόγους τους, ο όρος δεν υπήρχε. Χρησιμοποιήθηκε από την κριτική, περί τα τέλη του 19ου αιώνα και καθιερώθηκε στις αρχές του 20ού[10].

Ο R. Langbaum, το 1957, υποστήριζε ότι ο σχετικός με τον δραματικό μονόλογο προβληματισμός βρισκόταν σε αδιέξοδο, που το απέδιδε στο ότι η κριτική, κατά την εκτίμησή του, περιοριζόταν να ταξινομεί τύπους δραματικών μονολόγων και να τους

---

[6]. R. Browning, *The Poems*, τόμ. Α', έκδ. J. Pettigrew, συμπλ. Th. J. Collins, New Haven- Λονδίνο, Penguin Books, 1981, 380. Στο εξής, οι παραπομπές στη συγκεκριμένη έκδοση θα εντάσσονται στο κυρίως κείμενο, με ένδειξη τόμου και σελίδας. Λίγο νωρίτερα από τους δραματικούς μονολόγους του Browning, αρχίζει η σύνθεση του «Κρητικού» (1833-34). Για τον συσχετισμό, βλ.: Γ. Π. Σαββίδης, «Δύο αφανή προβλήματα δομής του "Κρητικού"» [= *Ο Ερανιστής* 11 (1974)]: *Τράπεζα πνευματική (1963- 1993)*, Αθήνα, Πορεία, 1994, 54-66.

[7]. Al. Tennyson, *The Poems*, έκδ. Chr. Ricks, Λονδίνο, Longmans, 1969, 80- 83.

[8]. Κατάλογο βικτωριανών ποιητριών, που έγραψαν δραματικούς μονολόγους περιλαμβάνει η Cynthia Scheinberg στο άρθρο της «Recasting "sympathy and judgement": Amy Levy, Women Poets, and the Victorian Dramatic Monologue» (*Victorian Poetry* 35 (Καλ. 1997), ανάμεσα στις οποίες οι Felicia Hemans, Charlotte Brontë, Christina Rossetti, Mary A. Robinson, Adelaide Proctor, Augusta Webster, Mathilde Blind και Amy Levy. Κατάλογος ποιητών και ποιητριών που έγραψαν δραματικούς μονολόγους περιλαμβάνεται στο βίβλιο του Ek. Faas *Retreat into the Mind. Victorian Poetry and the Rise of Psychiatry* (Princeton- New Jersey, Princeton University Press, 1988), ανάμεσα στους οποίους οι W. Morris, G. Meredith, A. H. Clough, D.G. Rossetti, Al. Ch. Swinburne, R. Kipling, Th. Hardy. Για έναν χρήσιμο κατάλογο με ποιήματα ησσόνων βικτωριανών ποιητών, που έγραψαν δραματικούς μονολόγους, βλ.: Ek. Faas *Retreat...*, ό.π., 210- 215.

[9]. Σε αυτό το σημείο, πρέπει να διευκρινιστεί ότι, όπως υποστηρίζουμε, κείμενα τα οποία θα μπορούσαν να ενταχθούν στο είδος εντοπίζονται ήδη κατά τους ελληνιστικούς χρόνους. Βλ. αναλυτικά στην ενότητα Α3- γ.

[10]. Η έρευνα δεν έχει καταλήξει με βεβαιότητα από ποιον και πότε πρωτοχρησιμοποιήθηκε ο όρος *δραματικός μονόλογος*. Ο Ek. Faas (*Retreat...*, ό.π., 145) πιθανολογεί ότι πρώτη φορά απαντά το 1857, ως τίτλος ενότητας (: «Dramatic Monologues») ποιητικής συλλογής, με τον γενικό τίτλο *Songs of the Cavaliers and Roundheads, Jacobite Ballads etc.* του G. Thornbury. Η ενότητα περιλαμβάνει δραματικούς μονολόγους, γραμμένους υπό την επίδραση της συλλογής *Men and Women* του R. Browning. Όπως επισημαίνει ο A. D. Culler («Monodrama and the Dramatic Monologue», *Publications of the Modern Language Association of America* 90 (1975), 366- 385), το ειδολογικό όνομα χρησιμοποιούνταν σποραδικά από την κριτική, αλλά το επέβαλε, κατά κάποιον τρόπο, ο Al. Tennyson (ό.π., 366). Το 1897 ο όρος περνά σε έργο αναφοράς, στο *Handbook of English Literature* του Austin Dobson. Εύλογη, τέλος, παρουσιάζεται η υπόθεση του P. Honan (*Browning's Characters. A Study in Poetic Technique*, [χ.τ.ε.], Archon Books, 1969 (α' έκδ. 1961), 108) ότι οι όροι *δραματικός* και *μονόλογος* συνδυάστηκαν με αφορμή την παρουσία τους σε τίτλους έργων του Tennyson (*Will Waterproof's Lyrical Monologues, Maud; A Monodrama*) και του Browning (*Dramatic Lyrics, Dramatic Romances and Lyrics* και *Dramatis Personae*).

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΒΑΤΑΣΟΥ

διακρίνει από «το λυρικό, το δραματικό και το αφηγηματικό είδος»[11]. Η ταξινομική δραστηριότητα και οι απόπειρες ορισμού του είδους με αντικειμενικό τρόπο, με βάση μορφικά χαρακτηριστικά, πάντα κατά τον Langbaum, «[έκλειναν] πόρτες εκεί που θα έπρεπε να τις ανοίγουν»[12].

Η κατάσταση βιβλιογραφικά έχει σαφώς διαφοροποιηθεί από τη δεκαετία του '50[13], καθώς υπάρχουν πλέον αρκετές μελέτες για το είδος, αλλά και για τη θέση του στο έργο διαφόρων ποιητών, οι οποίες θέτουν ενδιαφέροντα ζητήματα για τον δραματικό μονόλογο ειδικά, και για την ειδολογική θεωρία γενικότερα. Σε αυτή την αλλαγή, πέρα από τη συμβολή γενικότερων παραγόντων, όπως το ανανεωμένο ενδιαφέρον για το ζήτημα των λογοτεχνικών ειδών, συνέβαλε η μελέτη- σταθμός του ίδιου του R. Langbaum, η οποία λειτούργησε ως έναυσμα για ερμηνευτικότερες προσεγγίσεις του είδους.

Ωστόσο, το αυξημένο ενδιαφέρον της κριτικής για τους δραματικούς μονολόγους δεν συνδέεται με την εγκατάλειψη της ταξινομικής δραστηριότητας και της προσπάθειας ορισμού του με αντικειμενικό τρόπο. Αντίθετα, ελάχιστες είναι οι μελέτες που δεν επιχειρούν να το ορίσουν, να διερευνήσουν την προέλευσή του και να αναλύσουν τη σχέση του με συναφή είδη. Αυτά τα ζητήματα, προκειμένου για το δραματικό μονόλογο, αποτελούσαν και αποτελούν πρόκληση για την κριτική. Η Adena Rosmarin συνοψίζει το θέμα με χαρακτηριστικό τρόπο: «Ο δραματικός μονόλογος [είναι] το είδος του οποίου η ερμηνευτική ιστορία, περισσότερο ίσως και από εκείνη του μυθιστορήματος, χαρακτηρίζεται από την εμμονή στον προσδιορισμό της ειδολογικής του ταυτότητας»[14].

Κοινός τόπος της κριτικής για το ποιητικό είδος των δραματικών μονολόγων, και με ειρωνικό τρόπο ένα από τα ελάχιστα σημεία συναίνεσης πάνω στο θέμα, είναι η διαπίστωση ότι υπάρχει έντονη διαφωνία σχετικά με τον ορισμό του, την προέλευσή του και τη σχέση του με θεωρούμενα ως συναφή είδη· για ζητήματα, δηλαδή, πρωταρχικής

---

[11]. R. Langbaum, *The Poetry of Experience: The Dramatic Monologue in Modern Literary Tradition*, Σικάγο, The University of Chicago Press, 1985 (α' έκδ. 1957), 75.

[12]. Ό.π., 75. Βλ. ακόμη την παρατήρηση του P. Honan, διατυπωμένη λίγα χρόνια αργότερα (*Browning's Characters*..., ό.π., 104), που υποδηλώνει ότι η εντύπωση περί αδιεξόδου, αν όχι και η ερμηνεία αυτού την οποία πρότεινε ο Langbaum, ήταν διαδεδομένη: «Δεν είναι καθόλου ασυνήθιστο, παρακολουθώντας κανείς την κριτική του 20ού αιώνα για τον δραματικό μονόλογο, να αντιμετωπίζει έναν ορισμένο απολογητικό τόνο ή κάποια δυσφορία, συχνά με τη δικαιολογία ότι ελάχιστα αξιόλογα έχουν γραφτεί για το δραματικό μονόλογο». Η Ina Beth Sessions («The Dramatic Monologue», *PMLA* LXII (1947), 503-516) αποδίδει τη σχετική παραμέληση του είδους στο ότι «φαίνεται να είναι οικεία μορφή και εύκολα κατανοητή, λόγω του ότι έχει προσοικειωθεί σειρά χαρακτηριστικών από συναφείς τύπους» (ό.π., 503), όπως το λυρικό ποίημα, η επιστολή, ο κατά μόνας λόγος (soliloquy), ο μονόλογος per se και το δράμα.

[13]. Η Elisabeth A. Howe (*Stages of Self: The Dramatic Monologues of Laforgue, Valery and Mallarmé*, Athens-Ohio, Ohio University Press, 1990, ix) παρατηρεί ότι «τα τελευταία χρόνια, η κριτική έχει προσέξει αρκετά τον δραματικό μονόλογο ως είδος, με παραδείγματα που αντλούνται από το έργο διαφόρων άγγλων και αμερικανών ποιητών».

[14]. Adena Rosmarin, *The Power of Genre*, Minneapolis, University of Minnnesota Press, 1985, ix. Βλ. ακόμη: ό.π., 52.

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΒΑΤΑΖΟΥ

σημασίας όχι μόνο για το είδος των δραματικών μονολόγων, αλλά για κάθε λογοτεχνικό είδος.

Κατά την άποψή μας, ο ορισμός του είδους συνεχίζει να είναι ερώτημα (του οποίου απάντηση, από τη δική μας σκοπιά, δίδεται στην ενότητα Γ2). Από τη μία πλευρά, υπάρχουν ορισμοί του οι οποίοι περιορίζονται στον εντοπισμό των χαρακτηριστικών του, από την άποψη του *επικοινωνιακού* του πλαισίου[15]. Συγκεκριμένα, σε τέτοιους ορισμούς προβλέπεται ότι σε έναν δραματικό μονόλογο τον λόγο έχει αποκλειστικά ένας χαρακτήρας, ο *μονολογιστής*, ο οποίος, όπως υποδεικνύεται με ποικίλους τρόπους, δεν είναι ο ποιητής. Τέτοιοι ορισμοί είναι ακριβείς, αλλά δεν προσδιορίζουν, κατά την άποψή μας, τον δραματικό μονόλογο ως *είδος* sticto sensu, καθώς δεν περιλαμβάνουν εξειδίκευσή του σε θεματικό επίπεδο[16] (ή όπως προτείνεται εδώ από την άποψη της *επικοινωνιακής λογικής* του, βλ. αναλυτικά στην ενότητα Γ2). Από την άλλη πλευρά, υπάρχουν ορισμοί οι οποίοι αποβλέπουν ακριβώς σε μία τέτοια εξειδίκευση και επιχειρούν να εντοπίσουν την διαδεδομένη, τουλάχιστον από τις αρχές του 20ού αιώνα, εντύπωση ότι ο δραματικός μονόλογος είναι ένας διάλογος, ιδιότυπος βέβαια, είτε στη σχέση ανάμεσα στον μονολογιστή και στον εγγεγραμμένο κειμενικά αποδέκτη του λόγου είτε σε εκείνη ανάμεσα στον αναγνώστη και τον μονολογιστή (βλ. αναλυτικά στις ενότητες Α2- β και Α2- γ).

Οι ορισμοί που αποδίδουν την εντύπωση διαλόγου στη σχέση μονολογιστή- εγγεγραμμένου κειμενικά αποδέκτη του λόγου, ωστόσο, αποκλείουν από το είδος κείμενα (ανάμεσα στα οποία αρκετούς δραματικούς μονολόγους του Browning και του Tennyson) χωρίς εγγεγραμμένο κειμενικά αποδέκτη και καθίστανται έτσι εξαιρετικά περιοριστικοί. Οι ορισμοί οι οποίοι εντοπίζουν την εντύπωση διαλόγου στη σχέση μονολογιστή- αναγνώστη, μολονότι προσδιορίζουν ένα ουσιαστικό χαρακτηριστικό του είδους, δηλαδή

---

[15]. Η *διατύπωση* (énoncé) αποτελεί συγκεκριμένη και μοναδική υλοποίηση της *φράσης* (αφηρημένη γλωσσολογική μονάδα, χρησιμοποιήσιμη σε μια απειρία διαφορετικών περιστάσεων) από ένα ορισμένο ομιλούν υποκείμενο σε μία χρονοτοπικώς προσδιορισμένη περίσταση. Ως *εκφορά* (énonciation) ορίζεται η, ιστορικά εντοπισμένη, διαδικασία υλοποίησης της φράσης σε διατύπωση. Μελετώντας ένα έργο από τη σκοπιά του επικοινωνιακού πλαισίου, λαμβάνονται υπόψη φαινόμενα που είναι συναρτημένα με το γεγονός ότι κάποιο πρόσωπο έχει την ευθύνη της εκφοράς για κάθε διατύπωση, ότι αυτή η διατύπωση απευθύνεται σε ένα άλλο πρόσωπο, διαμορφώνεται από συγκεκριμένες συνθήκες, που άπτονται της θέσης του υποκειμένου της εκφοράς ως προς τα αντικείμενα του λόγου του, ότι η εκφορά της είναι πραγματολογικά προσδιορισμένη, έχει μια ορισμένη στόχευση, κ.ά. Για μια πρώτη αναφορά στα ζητήματα εκφοράς, βλ.: Os. Ducrot- J. M. Schaeffer, «Énonciation»: *Nouveau dictionaire encyclopédique des sciences du langage*, Παρίσι, Seuil, 1995 (α' έκδ. 1972), 728- 739. Βλ. ακόμη É. Bénveniste, «L' homme dans la langue»: *Problèmes de linguistique générale*, τόμ. Α', Παρίσι, Gallimard, 1966, 225-285.

[16]. Ο G. Genette (*Εισαγωγή στο αρχικείμενο*, μετ. Μήνα Πατεράκη- Γαρεφή, Αθήνα, Εστία, 2001 (α' γαλλ. έκδ. 1979), 84) επισημαίνει ότι, όχι μόνο στους ορισμούς των *ειδών* (espèces poétiques, Dichtarten), αλλά και σε εκείνους των *γενών*, των ευρύτερων από τα είδη ταξινομικών ομάδων οι οποίες, σύμφωνα με μία παραδοσιακή αντίληψη, εγγράφουν τα είδη στο εσωτερικό τους (genres), «εμπεριέχεται αναπόφευκτα ένα θεματικό στοιχείο, οσοδήποτε αόριστο και αν είναι».

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΒΑΤΣΟΥ

την ερμηνευτική του ανοιχτότητα, δεν κωδικοποιούν την συγκεκριμένη εντύπωση στο πλαίσιο του ίδιου του μονολόγου.

Ένα ακόμη αμφιλεγόμενο ζήτημα σε σχέση με τον δραματικό μονόλογο, πέραν του ορισμού του, είναι η προέλευσή του. Από τη μία πλευρά υπάρχουν κριτικοί που υποστηρίζουν ότι ο δραματικός μονόλογος αποτελεί επινόηση συγκεκριμένων ποιητών, συναρτημένη με τα ποιητικά αιτήματα της βικτωριανής εποχής. Όπως θα δείξουμε (ενότητα Α3- β) η δημιουργία του εξηγείται με βάση ένα ευρύ φάσμα ερμηνευτικών σχημάτων. Κοινό τους χαρακτηριστικό είναι ότι αντιμετωπίζουν τον δραματικό μονόλογο ως αντίδραση ή "θεραπεία" σε ένα ορισμένο είδος κρίσης- για άλλους μιας κρίσης προσωπικής, για άλλους ποιητικής, ειδολογικής ή ευρύτερα ανθρωπολογικής.

Από την άλλη πλευρά, υπάρχουν κριτικοί που θεωρούν ότι ο δραματικός μονόλογος, δεν είναι ένα νέο ποιητικό είδος (βλ. αναλυτικά στην ενότητα Α3- γ). Σύμφωνα με αυτούς, ο δραματικός μονόλογος δεν δημιουργείται από κάποιον συγκεκριμένο ποιητή, σε μια εντοπίσιμη χρονική περίοδο. Θεωρούν ότι κατά τη βικτωριανή εποχή διαδίδεται ένα είδος, τα βασικά χαρακτηριστικά του οποίου απαντούν σε παλαιότερα λογοτεχνικά κείμενα ή/ και σε παλαιότερα λογοτεχνικά είδη. Τίθεται, συνεπώς, σύμφωνα με τα προηγούμενα, ένα δεύτερο ζητούμενο (για το οποίο παίρνουμε θέση στις ενότητες Α3-γ και Α3-δ): από πότε υπάρχουν ποιητικά έργα που μπορούμε να διαβάσουμε ως δραματικούς μονολόγους.

Τέλος, ένα ακόμη ζητούμενο αφορά στη διευκρίνηση της σχέσης του δραματικού μονολόγου με τα θεωρούμενα "μεγάλα" ποιητικά γένη: το δραματικό, το λυρικό ή το αφηγηματικό. Η μία ταξινομική τάση που χαρακτηρίζει την κριτική είναι εκείνη της υπαγωγής του δραματικού μονολόγου, ως είδους, σε ένα από τα τρία "μεγάλα" γένη. Η δεύτερη, και ισχυρότερη, τάση συνδέεται με το ζήτημα της μείξης των ειδών. Σύμφωνα με αυτήν, ο δραματικός μονόλογος είναι υβριδική μορφή, διασταύρωση χαρακτηριστικών από δύο ή και τα τρία "βασικά" γένη.

Α2- α. Ορισμός του είδους: η κριτική για τον δραματικό μονόλογο κατά το β' ήμισυ του 19ου αιώνα.

Αναπόσπαστο στοιχείο των ορισμών του δραματικού μονολόγου αυτή την περίοδο, όπως και γενικότερα εξάλλου, αποτελεί το ότι ο μονόλογος εκφέρεται από έναν *χαρακτήρα*[17]. Ξεκινώντας από τους ίδιους τους ποιητές που γράφουν δραματικούς μονολόγους και φθάνοντας ώς την κριτική για τον δραματικό μονόλογο, το στοιχείο αυτό

[17]. Ο όρος *χαρακτήρας* (κάθε πεποιημένο υποκείμενο εκφοράς) χρησιμοποιείται στη μελέτη μας αντιθετικά με την έννοια του *προσώπου* (κάθε φυσικού υποκειμένου εκφοράς). Βλ. αναλυτικά στην ενότητα Β1.

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΒΑΤΑΣΟΥ

δεν λείπει ποτέ, είτε ως αυτονόητο είτε με την έμφαση του ορισμού ακριβώς σε αυτό. Έτσι, ο Browning το 1842, στον πρόλογο της συλλογής του *Dramatic Idyls* σημειώνει ότι τα ποιήματά του, «μολονότι στο μεγαλύτερο μέρος τους Λυρικά στην έκφραση, είναι πάντα Δραματικά στη βάση τους, και τόσα λόγια τόσων φανταστικών προσώπων, όχι δικά μου»[18], ενώ το 1879, σε επιστολή του, επαναδιατυπώνει την άποψη, παρατηρώντας ότι τα ποιήματά του είναι δραματικά, «γιατί η ιστορία [που αναπτύσσουν] λέγεται από κάποιον χαρακτήρα, όχι από τον ίδιο τον ποιητή»[19].

Όπως μαρτυρεί ο γιος του Tennyson, ο ποιητής προκειμένου «για το ποίημα "Maud" και για άλλα μονοδραματικά ποιήματα [τού] είπε: "Δεν υπάρχει αμφιβολία ότι, με έναν ορισμένο τρόπο, οι ποιητές και οι μυθιστοριογράφοι, όσο δραματικοί και αν είναι, δίνουν τον εαυτό τους στο έργο τους. Όμως το λάθος που κάνουν οι περισσότεροι είναι ότι θεωρούν τα ποιήματα ως catalogue raisonné του εαυτού του ποιητή και επεισοδίων του βίου του. Δεν καταλαβαίνουν ότι συχνά [τα ποιήματα] εκφράζουν το ποιητικό ένστικτο ή μία κρίση του ποιητή για έναν πραγματικό ή φανταστικό χαρακτήρα και για επεισόδια της ζωής τους πραγματικά ή φανταστικά"»[20].

Ο Swinburne είναι εξίσου σαφής. Σε ορισμένα από τα ποιήματά του, όπως υποστηρίζει, εκφράζει πραγματικές του πεποιθήσεις και εμπειρίες (στο μέτρο που, κατά την άποψή του, αυτό είναι δυνατόν), ενώ σε άλλα τα οποία είναι δραματικά (: εκφέρονται από φανταστικούς χαρακτήρες), δεν εκφράζονται αναγκαστικά δικές του πεποιθήσεις. Αντιδρώντας στην, κατά την εκτίμησή του, παραγνώριση αυτής της αρχής από την κριτική, γράφει: «Ορισμένα ποιήματα [από τη συλλογή *Poems and Ballads*] στα οποία η οξυδερκής κριτική με χαμόγελο έδωσε άφεση, θεωρώντας τα ιδεώδη ή φανταστικά, ήταν τόσο αληθινά και πραγματικά όσο θα μπορούσαν να είναι· άλλα, που θεωρήθηκαν προφανείς μεταγραφές από το χώρο της μνήμης, ήταν εντελώς φανταστικά ή

---

[18]. Για το παράθεμα (από το «Preface in *Dramatic Lyrics*», 1842) βλ.: Ph. Drew, *The Poetry of Browning. A Critical Introduction*, Λονδίνο, Methuen & Co Ltd, 1970, 12.

[19]. Για το παράθεμα (από επιστολή του Browning στον Wilfred Meynell, 10 Απρίλη 1879, με αφορμή την έκδοση των *Dramatic Idyls*.) βλ.: ό.π., 14.Βλ. και το ακόλουθο παράθεμα από τη μελέτη του Ek. Faas (*Retreat...*, ό.π., 81-82), αντιπροσωπευτικό της υποδοχής την οποία επιφύλαξε μέρος της κριτικής σε ανάλογου περιεχομένου επισημάνσεις του Browning: «Με τη γνωστή εμμονή του για το θέμα του ιδιωτικού του βίου, ο Browning επέμενε ότι τα ποιήματά του ήταν αυστηρά λόγοι "τόσων φανταστικών προσώπων". Αλλά λίγοι πείστηκαν από τέτοιες διαμαρτυρίες». Πολλοί, βεβαίως, κριτικοί, νεότεροι και παλαιότεροι, κινούνται σε διαφορετική κατεύθυνση. Βλ. π.χ. την παρατήρηση του C. R. Corson («Robert Browning», *The Literary World* 13 (Ιαν. - Δεκ. 1882), 80): «Όπως ο Σαίξπηρ, του οποίου η ευφυία μπορούσε να περιλάβει τα πάντα, ο κ. Browning προικίζει τις ποικίλες δημιουργίες του με όλες τις φυσικές τους ιδιότητες. Δεν είναι κούκλες δεμένες στο σύρμα του. Ο Εβραίος, ο χριστιανός, ο δικαστής, ο πρίγκιπας, ο πάπας, αναπνέουν το οξυγόνο της δικής τους ζωής. Μας φέρνει κατά μέτωπον με πραγματικότητες».

[20]. H. Tennyson, *Alfred Lord Tennyson. A Memoir by His Son*, τόμ. Α' Νέα Υόρκη, Greenwood Press, 1969 (α' έκδ. 1897), 402.

δραματικά»[21]. Η μορφική, όπως την αποκαλεί αλλού[22], διαφορά ανάμεσα στα δραματικά και στα άλλα ποιήματά του (λυρικά κατά βάση) αγνοείται, ή διαφεύγει της προσοχής της κριτικής και των αναγνωστών, με συνέπεια να του αποδίδονται πεποιθήσεις τις οποίες δεν συμμερίζεται[23].

Πρέπει, ωστόσο, να σημειωθεί ότι η διάκριση στην οποία αναφέρονται ο Browning, ο Tennyson και ο Swinburne (λόγος, πεποιθήσεις του ποιητή και λόγος, πεποιθήσεις χαρακτήρων) δεν είναι ακριβώς μορφική, όπως το θέτει ο Swinburne, και πάντως δεν την επικαλείται ως ειδολογική. Ορθότερα, θα λέγαμε ότι η διάκριση γίνεται στη βάση του τρόπου εκφοράς του λόγου. Ο Browning και ο Swinburne στις συγκεκριμένες περιπτώσεις ορίζουν τους δραματικούς μονολόγους, ως δραματικά ποιήματα, τους ορίζουν δηλαδή σε τροπολογικό επίπεδο. Σε καμία περίπτωση δεν φαίνεται να συγχέεται ο προσδιορισμός του τρόπου εκφοράς του δραματικού μονολόγου με τον ορισμό του ως είδους, ή, ακόμη περισσότερο να αναγορεύεται ο δραματικός μονόλογος σε τρόπο εκφοράς[24]. Αντίθετα, αυτή την τελευταία αντίληψη (: ο δραματικός μονόλογος ως τρόπος εκφοράς) εκφράζει ο Th. Hardy, ο οποίος υποστηρίζει ότι σε ποιήματά του, τα οποία απέχουν μεταξύ τους χρονικά γράφτηκαν κάτω από διαφορετικές διαθέσεις και περιστάσεις, είναι εμφανής «κάποια έλλειψη αρμονίας [...]. Η αίσθηση της αποσύνδεσης, ειδικά για τα ποιήματα σε πρώτο πρόσωπο, δεν θα έχει σημασία, εάν έχει κανείς στο νου του ότι πρέπει να θεωρηθούν, κατά το πλείστον, δραματικοί μονόλογοι διάφορων χαρακτήρων»[25].

Στο έργο του Hardy, βέβαια, περιλαμβάνονται μερικά ποιήματα που όντως εντάσσονται στο είδος των δραματικών μονολόγων, αλλά τα υπόλοιπα θα

---

[21]. Al. Ch. Swinburne, *Swinburne Replies*, έκδ. C. K. Hyder, Syracuse- N. Y., Syracuse University Press, 1966, 92.

[22]. Al. Ch. Swinburne, *The Swinburne Letters*, τόμ. Α', έκδ. C. Y. Lang, New Haven, Yale University Press, 1959: «Κανένας αναγνώστης, ως αναγνώστης, δεν έχει δικαίωμα, οτιδήποτε και αν εικάσει, να βεβαιώσει ότι αυτή είναι η δική μου πεποίθηση [αναφορά σε πεποιθήσεις στο ποίημα "Félise"], ενώ δεν είναι πεποιθήσεις μου, εκείνες που εκφράζονται σε ποιήματα, όπως "Litany", "Carol" ή "Dorothy" [...]. *Μορφικά* [το ποίημα "Félise"], δεν είναι λιγότερο δραματικό από τα άλλα» (ό.π., 193).

[23]. Στο σημείο αυτό πρέπει να ληφθεί υπόψη η κρισιμότητα αυτής της διάκρισης (πεποιθήσεις του ποιητή-πεποιθήσεις του χαρακτήρα) για τον Swinburne, δεδομένου του σκανδαλώδους για την εποχή περιεχομένου των ποιημάτων του.

[24]. Βλ. όμως τον ορισμό του δραματικού μονολόγου, τον οποίο προτείνει ο Al. Sinfield (*Dramatic Monologue*, ό.π., 8): «Ποίημα σε πρώτο πρόσωπο, το οποίο, τουλάχιστον στο μεγαλύτερο μέρος του, εκφέρεται από κάποιον, ο οποίος υποδεικνύεται ότι δεν είναι ο ποιητής». Εδώ ο δραματικός μονόλογος παρουσιάζεται ως τρόπος εκφοράς, καθώς ορίζεται σε ένα τόσο γενικό (και μη αυστηρώς λογοτεχνικό) επίπεδο όσο και η αφήγηση. Κάτι τέτοιο δεν συνάδει με την κρατούσα άποψη ότι ο δραματικός μονόλογος είναι είδος, αν και, από λογική άποψη, ο εν λόγω ορισμός νομιμοποιείται όσο και οποιοσδήποτε άλλος, από αυτούς που κατά καιρούς εμφανίζονται στη σχετική με τον δραματικό μονόλογο βιβλιογραφία. Πέραν αυτού, ένας τέτοιος ορισμός δεν είναι πλέον λειτουργικός για τη μελέτη του δραματικού μονολόγου, από ιστοριογραφική και ερμηνευτική σκοπιά, παρά το ότι ο Sinfiled τον προτείνει, υπηρετώντας ακριβώς έναν ιστοριογραφικό στόχο: να δείξει ότι ο δραματικός μονόλογος δεν είναι βικτωριανή επινόηση.

[25]. «Time's Laughingstocks and Other Verse. Preface», *The Complete Poems of Thomas Hardy*, έκδ. J. Gibson, Λονδίνο, Macmillan, 1981 (α' έκδ. 1976), 190.

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΒΑΤΑΖΟΥ

χαρακτηρίζονταν λυρικά[26]. Ο Hardy, ορίζοντας τον δραματικό μονόλογο ως λόγο χαρακτήρα σε πρώτο πρόσωπο, αφενός συγχέει το τροπολογικό με το ειδολογικό επίπεδο και αφετέρου διαλύει το λυρικό ποιήμα ως είδος, ή τουλάχιστον όποιο λυρικό ποίημα εκφράζει «την αίσθηση της αποσύνδεσης»[27] από τον πραγματικό συντάκτη του, εντός του δραματικού μονολόγου[28].

Πρέπει να υπογραμμιστεί το γεγονός ότι η κριτική αυτή την εποχή έρχεται αντιμέτωπη με ένα είδος ποίησης, το οποίο πόρω απέχει από του να ικανοποιεί τις προσδοκίες της για νοηματική σαφήνεια και ερμηνευτική βεβαιότητα, καθώς και για την αίσθηση ολοκλήρωσης. Αυτή την εποχή, κωδικοποιούνται τα περισσότερα από τα στοιχεία τα οποία συνθέτουν, κατά την άποψή μας, την ιδιαίτερη λογική του δραματικού μονολόγου, τη λογική της *μονοπροοπτικότητας* (βλ. αναλυτικά στις ενότητες Β5, Β8 και Β8). Έτσι, εντοπίζονται: α) η ερμηνευτική ανοιχτότητα του είδους, β) η αναγκαστικά αυθαίρετη διακοπή του λόγου, γ) η συστατική διαλογικότητά του, (με την έννοια ότι ο λόγος του χαρακτήρα διαμορφώνεται ως ερώτηση/ απάντηση σε έναν προηγούμενο ή αναμενόμενο λόγο ο οποίος επιδρά σε εκείνον του χαρακτήρα).

Αυτή η κωδικοποίηση, συχνά λαμβάνει χώρα με μειωτικούς όρους. Έτσι, ο δραματικός μονόλογος θεωρείται σκοτεινός και ασαφής, καθώς κατά την άποψη των αρνητικά διατεθειμένων προς το είδος κριτικών της εποχής: α) απουσιάζουν από τα ποιήματα που ανήκουν στο είδος στοιχεία και πληροφορίες, τα οποία θα τα καθιστούσαν κατανοητά[29] και β) είναι ανολοκλήρωτα, αποσπασματικά, γιατί δεν παρουσιάζονται ως

---

[26]. Όπως υποστηρίζει ο H. J. Miller, ο Hardy (βλ.: «Hardy», *The Linguistic Moment. From Wordsworth to Stevens*, Princeton- New Jersey, Princeton University Press, 1985, 278-279), απορρίπτει την ιδέα ενός σταθερού εγώ. Ό,τι συνιστά την ταυτότητα του λόγου του λυρικού εγώ, τρέπεται έτσι σε μια ταυτότητα ξένη για το συγγραφικό υποκείμενο.

[27]. «Time's Laughingstocks and Other Verse. Preface», ό.π., 190.

[28]. Ο ισχυρισμός του Hardy, πέραν της εννοιολογικής συγχύσεως, παρουσιάζει ενδιαφέρον. Ο ίδιος, ως λυρικός, κατά κύριο λόγο, ποιητής, είναι ευαισθητοποιημένος στο γεγονός ότι στο επίπεδο της *δευτεροβάθμιας άρθωσης της εκφοράς* (βλ. αναλυτικά στις ενότητες Β2 και Β3) υφίσταται και το απροσδιόριστο υποκείμενο εκφοράς του λυρικού ποιήματος (βλ. αναλυτικά στην ενότητα Β3), εξίσου πεποιημένο με το προσδιορισμένο υποκείμενο εκφοράς (βλ. αναλυτικά στην ενότητα Β3) που εμφανίζεται στον δραματικό μονόλογο. Όπως παρατηρήσαμε, αναπόσπαστο στοιχείο των ορισμών του δραματικού μονολόγου αποτελεί η τροπολογική εξειδίκευση, ότι δεν αποτελεί λόγο του ποιητή. Τπ στοιχείο αυτό αξιοποιείται στο πλαίσιο του συστήματος ταξινόμησης το οποίο προτείνουμε (κεφάλαιο Β), τροποποιημένο, ωστόσο, στη βάση της αντίθεσης *προσδιορισμένο- απροσδιόριστο υποκείμενο εκφοράς* (βλ. αναλυτικά στις ενότητες Β2 και Β3).

[29]. Βλ. για παράδειγμα ([χ.ό.σ.], [Βιβλιοκριτική για τη συλλογή *Men and Women*], [= *The Spectator* (22 Δεκ. 1855)]: *Browning. The Critical Heritage*, έκδ. Litzinger Boyd- Smalley Donald, Λονδίνο, Routledge- Kegan Paul, 1970, 163- 164) την άποψη ότι στο είδος της ποίησης το οποίο γράφει ο Browning αποκρύπτονται, τρόπον τινά, πληροφορίες και στοιχεία απαραίτητα για την κατανόηση του κειμένου. Ο συντάκτης της κριτικής παρατηρεί ότι «τα συμβάντα παρουσιάζονται τόσο υπαινικτικά που εμποδίζουν την ανεύρεση του νοήματος [...]. Αναφέρονται σε κάποια δεδομένα ή συζητήσεις που δεν εμπεριέχονται [στο κείμενο] και τα οποία είναι αναγκαία για να το καταλάβουμε» (ό.π., 164). Στην ίδια γραμμή βλ. και την άποψη του Τ. McNicoll ([Βιβλιοκριτική για τη συλλογή *Men and Women*], [= *London Quarterly Review* (Ιούλ. 1856)]: *Browning. The Critical...*, ό.π., 190- 193): «Δεν κάνει [ο Browning] τη μικρή προσπάθεια που χρειάζεται για να βάλει τον αναγνώστη στην ίδια πλεονεκτική θέση που βρίσκεται ο ίδιος, δίνοντας ένα εισαγωγικό

ένα λογικό όλον ή ως ένα όλον πράξης[30]. Βεβαίως, υπάρχουν αρκετοί κριτικοί οι οποίοι όχι μόνο εκτιμούν θετικά αυτά τα στοιχεία, αλλά ακόμη τα συσχετίζουν ευθέως με αυτό το οποίο στη σύγχρονη βιβλιογραφία περί δραματικού μονολόγου θεωρείται το κεντρικό από τα ειδολογικά του χαρακτηριστικά, την ενεργητική μορφή ανάγνωσης που προϋποθέτει (βλ. αναλυτικά στην ενότητα Α2- γ).

Με οξύτατο τόνο θέτει τα ζητήματα της σκοτεινότητας, της αποσπασματικότητας και του κεκαλυμμένου διαλόγου ο G. Brimley (1856). Κατ' αυτόν, αποτελεί «καθαρή πρόκληση να δημοσιεύονται ποιήματα η ερμηνεία των οποίων [προϋποθέτει] έναν διάλογο, από τον οποίο το κοινό ακούει μόνον τόσο που δεν έχει νόημα από μόνο του»[31], ποιήματα που είναι «ανολοκλήρωτα [...], μόνον υπαινιγμοί, αδρά σκίτσα τα οποία χρειάζονται καθαρότερη διατύπωση των δεδομένων»[32]. Στην ίδια κριτική, αναγνωρίζεται ότι ο Browning «κατόρθωσε» να γράψει αυτό το είδος ποίησης, διότι για αυτόν υπήρξε «υπόθεση ζωής να εισδύει δια μέσου της συμ- πάθειας στις ζωές, στους χαρακτήρες, στη συμπεριφορά των άλλων» και ότι δεν φοβόταν «να λερώσει τα χέρια του στη λάσπη της πραγματικότητας»[33]. Αυτή, ωστόσο, η διαπίστωση βοηθά τον κριτικό να θίξει το ζήτημα το οποίο, όπως γίνεται αντιληπτό, κυρίως τον απασχολεί. Το γεγονός δηλαδή, ότι αυτό το νοηματικά ασαφές και ακατανόητο ως προς την απόβλεψή του είδος ποίησης δεν έχει ηθική θέση: «Όχι μόνο [ο ποιητής] δεν επιχειρεί να λύσει τα ηθικά προβλήματα [...] δεν κάνει καν τον κόπο να τα εκθέσει καθαρά ώστε να τα μελετήσουν οι άλλοι»[34].

σημείωμα το οποίο θα καθιστούσε λογικό και καθαρό [το ποίημα]. [...] Αφήνει εκτός κειμένου (ή αποκρύπτει), εδώ ένα λογικό πέρασμα, εκεί ένα άλλο, αυτά που μορφοποιούν την αναπόφευκτη αλυσίδα της αλήθειας, αναπληρώνοντάς τα με υπαινιγμούς» (ό.π., 191-2). Πρέπει να επισημανθεί ότι ο Browning αντιμετωπίζεται από την κριτική της εποχής ως ηγέτης ποιητικής σχολής. Βλ. π.χ. την παρατήρηση του H. B. Forman («Browning's Poetry», [= *London Quartrely Review* (Ιούλ. 1860)]: *Browning. The Critical...*, ό.π., 335-337): «Ηγέτης της Ψυχολογικής Σχολής Ποιήσεως είναι ο Browning, ο οποίος χρησιμοποιεί αποκλειστικά τον ψυχολογικό [: δραματικό] μονόλογο» (ό.π., 335).

[30]. Βλ. για παράδειγμα, την άποψη, ([χ.ό.σ.], [Βιβλιοκριτική για τη συλλογή *Dramatic Lyrics*], [= *The Athenaum* (22 Απρ. 1843)]: *Browning. The Critical...*, ό.π., 84- 85) ότι ο ποιητής είναι ανίκανος να δώσει «κατανοητή έκφραση στα νοήματά του» (ό.π., 84) και ότι τα ποιήματά του είναι «απλώς αποσπάσματα» (ό.π., 85). Βλ. και την κάπως θετικότερη κρίση του G. Massey, ([Βιβλιοκριτική για τη συλλογή *Dramatis Personae*], [= *The Quarterly Review* Ιούλ. 1865)]: *Browning. The Critical...*, ό.π., 270- 272) ότι «η σκοτεινότητα του [Browning] δεν προκύπτει πάντα από την έλλειψη ολοκλήρωσης. Μερικές φορές απορρέει από τη δραματική συνθήκη» (ό.π., 272). Βλ. ακόμη την ευθεία απόδοση της αντίδρασης που προκάλεσε η δημοσιεύση του ποιήματος «Maud» του Tennyson (σκοτεινό, ακατανόητο, λάσπη ή τρέλα [mud or mad: λογοπαίγνιο με τον τίτλο του ποιήματος]) στον δραματικό του χαρακτήρα: H. Tennyson, *Alfred Lord Tennyson...*, ό.π., 393.

[31]. [Βιβλιοκριτική για τη συλλογή *Men and Women*], [=*Fraser's Magazine* (Ιαν. 1856)]: *Browning. The Critical...*, ό.π., 165- 173· το παράθεμα: 169.

[32]. Ό.π., 168.

[33]. Ό.π., 167.

[34]. Ό.π., 168. Πρέπει βέβαια να διευκρινιστεί ότι ο Brimley, κρίνοντας τον Tennyson («Tennyson's Poems» [=1855]: *Essays*, Λονδίνο, Macmillan and Co., 1882, 1- 101), ποιητή τον οποίο προτιμά από τον Browning, αναγνωρίζει το στοιχείο της εμμεσότητας στο είδος του δραματικού μονολόγου και τον ρόλο που καλείται να αναλάβει ο αναγνώστης στην ερμηνευτική διαδικασία. Έτσι, υποστηρίζει ότι «[οι δραματικοί μονόλογοι του Tennyson "St. Simeon Stylites", "Ulysses", "St. Agnes" και "Sir Galahad"] έχουν τη μορφή λόγων που εκφέρονται σε περιστάσεις οι οποίες αναπαριστούν επαρκώς τα ουσιώδη χαρακτηριστικά του βίου του

Όπως αναφέρθηκε, υπάρχουν κριτικοί οι οποίοι αντιλαμβάνονται με διαφορετικό τρόπο το θέμα της παραγωγής νοήματος στον δραματικό μονόλογο και τονίζουν την απαίτηση του είδους για έναν ενεργητικό ερμηνευτικά αναγνώστη. Έτσι, η George Eliot (1856) παρατηρεί ότι στο είδος της ποίησης που γράφει ο Browning «δεν υπάρχει διδακτική έκθεση ενός θέματος, αλλά δραματική υπόδειξή του, η οποία απαιτεί από τον αναγνώστη να ανιχνεύσει ο ίδιος την υπόγεια ροή σκέψης»[35]. Με αυτή την έννοια, η σκοτεινότητα παρουσιάζεται ως εμμεσότητα. Και ο J. Skelton (1863), υπερασπιζόμενος τον Browning έναντι της άποψης ότι στο είδος της ποίησης που γράφει δεν υπάρχει ηθική θέση, γράφει ότι «η θέση δεν είναι το ισχυρό του σημείο [Point is not his strong point]. Εξάλλου, το νόημα δεν βρίσκεται στην επιφάνεια [του κειμένου]. Πρέπει να αναζητηθεί με επιμέλεια και προσοχή. Έτσι, για όσους διαβάζουν, ενόσω τρέχουν, είναι σκοτεινό και συχνά ακατανόητο»[36].

Σε συνάρτηση με την κατανόηση του είδους ως μονολόγου χαρακτήρα, η κριτική επιμένει στη συμ-παθητική σχέση του δημιουργού με τον χαρακτήρα τον οποίο επινοεί. Έτσι, οι ορισμοί του δραματικού μονολόγου, δεν περιορίζονται στην εξειδίκευση του τροπολογικού καθεστώτος του. Σχεδόν ανεξαιρέτως τονίζεται ότι στον δραματικό μονόλογο ο ποιητής επιχειρεί να κατανοήσει τον χαρακτήρα που μιλά στο ποίημα και ότι υποχωρεί για να δώσει τη θέση του σε αυτόν.

Ο Tennyson, για παράδειγμα, γράφει, για το ποίημα *Maud*, ότι παρουσιάζει την «ιστορία μιας ψυχής»[37] και ο R. Buchanan ότι στους δραματικούς μονολόγους του ενδιαφέρεται να «παράσχει μια καλλιτεχνική διόραση στις ψυχές [των ομιλητών]»[38]. Ο H. Forman, κριτικός της εποχής, παρατηρεί ότι στον δραματικό μονόλογο «προβάλλεται ένα

ομιλητή. [Αυτή η μορφή επιτρέπει στον Tennyson] να παρουσιάσει στην ελάχιστη έκταση τα ουσιώδη του θέματός του [...], αλλά έχει απαιτήσεις από τα αποθέματα της φαντασίας του αναγνώστη» (ό.π., 46-47).

[35]. [Βιβλιοκριτική για τη συλλογή *Men and Women*], [= *The Westminster Review* (Ιαν. 1856)]: *Browning. The Critical...*, ό.π., 174- 178· το παράθεμα: 174. Βλ. και την αντίστοιχη άποψη του B. H. Carpenter («Robert Browning», *The Literary World* 13 (Ιαν.- Δεκ. 1882), 79-80): «Η δραματική μορφή τόσων ποιημάτων του Browning είναι η αιτία μεγάλου μέρους της σκοτεινότητάς τους. Η κατάσταση του ομιλητή πρέπει να κατανοηθεί με ζωντανό τρόπο και συνεχώς να βρίσκεται στο νου του αναγνώστη, ο οποίος οφείλει από μόνος του να γεμίζει τα κενά, που συχνά δημιουργούνται από τις απότομες μεταβάσεις. Η προσπάθεια της φαντασίας, που χρειάζεται σε όλες τις δραματικές μελέτες, απαιτείται ιδιαίτερα για τον Browning» (ό.π., 80).

[36]. [Από το άρθρο «Robert Browning»], [= *Fraser's Magazine* Φεβ. 1863)]: *Browning. The Critical...*, ό.π., 206- 208· το παράθεμα: 207. Βλ. επίσης την άποψη του A. T. Lyttelton («Mr. Browning's Poems», *The Church Quarterly Review* 7 (Οκτ. 1878- Ιαν. 1879), 65- 92) ότι «εξαιτίας της αγαπημένης του μεθόδου [του δραματικού μονολόγου], είναι δύσκολο να πούμε κατά περίπτωση εάν οι σκέψεις που προβάλλονται είναι αληθινές πεποιθήσεις του κ. Browning, ή απλώς δραματικές επεξεργασίες του νου τον οποίο ερευνά» (ό.π., 75) και την άποψη του M. C. Conway ([Βιβλιοκριτική για το ποίημα *The Ring and the Book*], [= *Atlantic Monthly* (Φεβ. 1869)]: *Browning. The Critical...*, ό.π., 312- 313): «Καμία θεωρία δεν μπορεί να αναφερθεί σε αυτόν [τον Browning] ως υποστηρικτή της ούτε υποστηρίζει κάποιο ηθικό αξίωμα [...]. Του αρκούν οι άνδρες και οι γυναίκες [αναφορά στη συλλογή του Browning *Men and Women*] με τα πραγματικά πάθη, τις ελπίδες και τις αγάπες τους» (ό.π., 312).

[37]. Για το παράθεμα, βλ.: Ek. Faas, *Retreat...*, ό.π., 24.

[38]. Για το παράθεμα, βλ.: ό.π., 24.

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΒΑΤΑΣΟΥ

συγκεκριμένο ενδιαφέρον τμήμα της ιστορίας μιας ανθρώπινης ψυχής. Ό,τι λέγεται, γενικά λέγεται από τον χαρακτήρα [...], ο καλλιτέχνης σταθερά απέχει από του να εμφανίζεται ως ομιλητής»[39]. Ο Lyttelton, επιμένοντας περισσότερο στην υποχώρηση του ποιητή έναντι του χαρακτήρα, υποστηρίζει ότι «το πνεύμα [του Browning], είναι, κατά μία έννοια, στην ουσία του δραματικό, επειδή μπορεί να εγκαταλείπει την προσωπικότητά του και να βάζει τον εαυτό του στη θέση, ή ακόμη στην ίδια την καρδιά και την ψυχή, ενός άλλου προσώπου[...], και από αυτή τη θέση, και με αυτό το άλλο μυαλό, επιτρέπει στη διάνοια και στη φαντασία του να εργαστούν τόσο ζωντανά όσο εάν μιλούσε ο ίδιος για τα δικά του συναισθήματα»[40].

Ο L. Etienne, σε εκτενή παρουσίαση του έργου του Browning στο περιοδικό *Revue des deux mondes* (1870), έχοντας προσδιορίσει σε τροπολογικό επίπεδο την έννοια του δραματικού στο είδος του δραματικού μονολόγου (: «συνθέσεις [...] δραματικές, λόγω [...] της δημιουργίας προσώπων, που έχουν τον λόγο στη θέση του συγγραφέα»[41]), στη συνέχεια, συγκρίνει τον δραματικό μονόλογο, όπως εμφανίζεται στον Tennyson και στον Browning, και εξειδικεύει σε ειδολογικό επίπεδο. Η άποψή του συνοψίζεται στο ότι προϋπόθεση του δραματικού μονολόγου είναι ο ποιητής «να κατευθύνεται από το πρόσωπο στη σκέψη [όπως κάνει ο Browning] και όχι από τη σκέψη στο πρόσωπο [όπως κάνει ο Tennyson]»[42].

Η ικανότητα της απόσυρσης του ποιητή και της εκχώρησης του λόγου σε πειστικούς χαρακτήρες αποτέλεσε αυτή την περίοδο κριτήριο αξιολόγησης του δραματικού μονολόγου. Ο R. L. Stevenson (1875), για παράδειγμα, ειρωνευόμενος τον Browning, τον ευχαριστεί «για τις ώρες και τις ευκαιρίες διανοητικής γυμναστικής»[43] που

---

[39]. Για το παράθεμα, βλ.: Ph. Drew, *The Poetry of Browning...*, ό.π., 14.

[40]. «Mr. Browning's Poems», ό.π., 72-73.

[41]. L. Etienne, «Une nouvelle forme de poésie dramatique. Robert Browning», *Revue des deux mondes* 85 (Ιαν.- Φεβ. 1870), 704- 735· το παράθεμα: 710.

[42]. Ό.π., 709. Βλ. ακόμη: [χ.ό.σ.], [Βιβλιοκριτική για τη συλλογή *Men and Women*], [= *The Dublin University Magazine* (Ιούν. 1856)]: *Browning. The Critical...*, ό.π., 189- 190: «[στην ποίηση του Browning έχουμε] ανάλυση φανταστικών υπάρξεων και της νοητικής τους δραστηριότητας» (ό.π., 189)· Th. Carlyle, [επιστολή στον Browning, 25ης Απρ. 1856], [= *Cornhill Magazine* (Μάιος 1915)]: *Browning. The Critical...*, ό.π., 198- 200: «Πρέπει να ψάξω πολύ μακριά για να βρω ένα ζευγάρι μάτια [όπως του Browning] τόσο αφιερωμένα στην διερεύνηση της ανθρώπινης ζωής» (ό.π., 199)· E. P. Hood, [Βιβλιοκριτική για τον τόμο *Selections from the Poetical Works of Robert Browning*], [= *The Eclectic and Gongregational Review* (Μάιος 1863)]: *Browning. The Critical...*, ό.π., 209- 211: «Τα ποιήματά του είναι [...], Τραγωδίες της Ψυχής [...], άλλης τάξης από εκείνη του Σαίξπηρ. Η αγωνία, η ένταση είναι πιο εσωτερικευμένες. Μεταφέρει τις περιστάσεις της ζωής από έξω, μέσα» (ό.π., 211)· [χ.ό.σ.], [Βιβλιοκριτική για τη συλλογή *Dramatis Personae*], [= The Athenaum (Μάιος 1864)]: *Browning. The Critical...*, ό.π., 219- 221: «Ο ποιητής εισδύει στην καρδιά [του χαρακτήρα], μάλλον βγάζει έξω το μέσα του χαρακτήρα» (ό.π., 220)· J. A. Symmonds, [Βιβλιοκριτική για το ποίημα *The Ring and the Book*], [= *Macmillan's Magazine* (Ιαν. 1869)]: *Browning. The Critical...*, ό.π., 308- 309: «φωτογραφίζει [ο Browning] σκοτεινές και λεπτές φάσεις διανοητικής και συναισθηματικής δραστηριότητας [...], εκθέτοντας πολύπλευρα ένα πρόβλημα» (ό.π., 308- 9).

[43]. [Βιβλιοκριτική για τη συλλογή *The Inn Album*], [= *Vanity Fair* (Δεκ. 1875)]: *Browning. The Critical...*, ό.π., 410- 412· το παράθεμα: 412.

του προσέφερε και ισχυρίζεται ότι δεν είναι δραματικός ποιητής, αλλά «εγγαστρίμυθος»[44]. Ο A. Austin, κριτικός που θεωρεί συνολικά τρίτης τάξης την ποίηση της περιόδου, εκτιμά ότι η ποίηση του Browning είναι «ποιητικο- φιλοσοφικό υβρίδιο [...], διεκδικήτρια της υψηλής κληρονομιάς της βαρδικής φήμης, της οποίας τα χέρια είναι αυτά του Ησαύ, η φωνή, όμως, του Ιακώβ»[45]. Ο Browning «φαντάζεται ότι εργάζεται σαν δραματικός ποιητής σε κομμάτια όπως τα "Bishop Blougram' Apology", "Caliban upon Setebos"»[46]. Στην πραγματικότητα, είναι «ένας δαιμόνιος, βαθύς, συνειδητός ψυχολόγος, που επιστημονικά μπαίνει στις ψυχές και έχοντας εξονυχίσει τις σκέψεις και τα κίνητρά τους με τον τρόπο της μεθόδου και της πρόζας, στη συνέχεια τους βάζει, σε στίχο, να δίνουν οι ίδιοι τα αποτελέσματα, σαν να είχαν οι ίδιοι εξονυχίσει τους εαυτούς τους»[47].

Α2- β. Ορισμός του είδους: η κριτική για τον δραματικό μονόλογο κατά το α' ήμισυ του 20ού αιώνα.

Το ενδιαφέρον της κριτικής για τον δραματικό μονόλογο κατά την πρώτη περιόδο πρόσληψής του στράφηκε αφενός στην κωδικοποίηση χαρακτηριστικών του είδους, τα οποία απέκλιναν από τις προσδοκίες της εποχής, και αφετέρου στον τροπολογικό και ειδολογικό ορισμό του είδους: ως δραματικού (τροπολογικός ορισμός) και εστιασμένου στην ψυχολογική κατανόηση ενός χαρακτήρα (ειδολογικός ορισμός). Κατά το πρώτο ήμισυ του 20ού αιώνα η έμφαση βρίσκεται στην προσπάθεια ερμηνείας ενός φαινομενικά, κατά την άποψή μας, αντιφατικού αποτελέσματος του δραματικού μονολόγου. Συγκεκριμένα, ο δραματικός μονόλογος, ενώ είναι μονόλογος στη σύνθεσή του δημιουργεί, σύμφωνα με την κριτική της εποχής, την εντύπωση διαλόγου.

Η έννοια του διαλόγου, έτσι όπως εμφανίζεται στα κριτικά κείμενα της εποχής έχει δύο βασικές σημασίες. Η πρώτη σημασία είναι αυτή του αποσιωπημένου, μη-εμφανιζόμενου στο κείμενο, διαλόγου, ανάμεσα στον μονολογιστή και στον εγγεγραμμένο κειμενικά αποδέκτη. Η δεύτερη σημασία, κατά την άποψή μας παραγωγικότερη ερμηνευτικά, είναι αυτή της αλληλεπίδρασης ανάμεσα στον μονολογιστή και στον εγγεγραμμένο κειμενικά αποδέκτη. Και με τις δύο σημασίες, ωστόσο, η εντύπωση του διαλόγου αποδίδεται στην παρουσία του εγγεγραμμένου κειμενικά αποδέκτη, γεγονός το

[44]. Ό.π., 412.
[45]. Al. Austin, «Browning», *The Poetry of the Period*, Λονδίνο, R. Bentley, 1870, 38- 76· το παράθεμα: 50.
[46]. Ό.π., 52.
[47]. Ό.π., 56.

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΡΑΤΑΣΟΥ

οποίο εξηγεί την σχεδόν απαρέγκλιτη αναφορά των κριτικών στην αναγκαιότητα της μορφής του[48].

Έτσι, ο B. Perry (1920), αφού ορίσει τροπολογικά τον δραματικό μονόλογο, παρατηρώντας ότι στο είδος «δεν μιλούν οι ίδιοι [οι ποιητές], αλλά φανταστικά πρόσωπα, ειδωμένα με αντικειμενικό τρόπο»[49], υποστηρίζει ακόμη, εξειδικεύοντας πλέον σε ειδολογικό επίπεδο, ότι ο δραματικός μονόλογος «είναι *δυναμική αποκάλυψη μίας ψυχής σε δράση* και όχι ένα απλό στατικό κομμάτι μελέτης ενός χαρακτήρα»[50]. Ο τρόπος με τον οποίο ερμηνεύει την προέλευση του φαινόμενου, της δυναμικής αποκάλυψης μίας ψυχής σε δράση, που κατ' αυτόν αποτελεί το ειδοποιό χαρακτηριστικό του δραματικού μονολόγου είναι τυπικός της πρόσληψης του είδους αυτή την εποχήν. Στον δραματικό μονόλογο υπάρχει «ένας ακροατής, ο οποίος, μολονότι δεν μιλά, παίζει σημαντικό ρόλο στον *διάλογο*. Γιατί, ο δραματικός μονόλογος είναι, στην ουσία του, ένας διάλογος, από τον οποίο ακούμε μόνο το ρόλο του βασικού ομιλητή»[51].

Ο Perry, ωστόσο, αντιλαμβάνεται τον διάλογο μονολογιστή- ακροατή, με περιοριστικό τρόπο. Έτσι, πολύ χαρακτηριστικά, επισημαίνει αναλογία ανάμεσα στον δραματικό μονόλογο και σε μια τηλεφωνική συζήτηση, από την οποία ακούμε μόνο το ένα πρόσωπο να μιλά[52]. Πρόκειται, συνεπώς, περί ενός αποσιωπημένου μεν, κυριολεκτικού δε

---

[48]. Η ύπαρξη αποδέκτη δεν θεωρείται από το σύνολο της κριτικής προϋπόθεση για την περιγραφή ενός κειμένου ως δραματικού μονολόγου. Έτσι, ο M. W. MacCallum («The Dramatic Monologue in the Victorian Period», *Proceedings of the British Academy* 11 (1924-25), 265- 282), αναγνωρίζει απλώς ότι σε πολλούς δραματικούς μονολόγους «υπονοείται διάλογος» (ό.π., 269), ανάμεσα στον μονολογιστή και σε έναν εγγεγραμμένο κειμενικά αποδέκτη, χωρίς, ωστόσο, να τον θεωρεί υποχρεωτικό. Ο MacCallum, πάντως, κινείται σε διαφορετική ερμηνευτική γραμμή από τους άλλους κριτικούς της εποχής. Άποψή του είναι ότι η παρουσία του αποδέκτη εξυπηρετεί την επιδίωξη του εκάστοτε ποιητή για αληθοφάνεια. Συγκεκριμένα, υποστηρίζει τα εξής: «Αν δεν [προϋποτίθεται αποδέκτης] το αποτέλεσμα είναι κατά μόνας λόγος [soliloquy] ο οποίος, στην περίπτωση του δραματικού μονολόγου, είναι εξίσου ανοιχτός στην κριτική της αληθοφάνειας, όσο και ένας μονόλογος στο θέατρο. Γιατί οι άνθρωποι σπανιότατα σκέφτονται δυνατά, και όταν το κάνουν σπανιότατα υπερβαίνουν τα επιφωνήματα ή τις ασύνδετες φράσεις, ή φθάνουν σε επαρκώς συνεχή λόγο. Η συνθήκη [σε κάθε τέτοια περίπτωση] ανάμεσα στον συγγραφέα και στον αναγνώστη είναι ότι εάν τα πρόσωπα μπορούσαν να ξεχωρίσουν και να εκφράσουν τις σκέψεις τους, οι σκέψεις θα ήταν τέτοιες που τις παρουσιάζει [...]. Η ανάγνωση και η εκφορά σκέψεων παραβιάζει τον κυριολεκτικό ρεαλισμό, ιδίως όταν η περίσταση καθιστά την εκφώνηση του λόγου πρακτικά αδύνατη. Έτσι συμβαίνει με τις σκέψεις στο ποίημα «Patriot» του Browning καθ'οδόν προς το ικρίωμα».

[49]. Bl. Perry, *A Study of Poetry*, Βοστόνη, Houghton- Mifflin Co.- The Riverside Press, 1920, 229.

[50]. Ό.π., 268.

[51]. Ό.π., 268.

[52]. Ό.π., 268. Στην ίδια γραμμή (της θεώρησης του διαλόγου ως κυριολεκτικού και αποσιωπημένου), βλ.: W. L. Phelps, *Browning. How to Know Him*, Indianapolis, The Bobbs- Merrill Company, 1915, 169- 170, S. A. Brooke, *Tennyson. His Art and Relation to Modern Life*, Λονδίνο, Pitman & Sons, 1924 (α' έκδ. 1903), 412, R. H. Fletcher, «A Classification of Browning's Dramatic Monologues», *Modern Language Notes* xxiii (Απρ. 1908), 108- 111· τα σχετικά χωρία: 23, 108. Ενδιαφέρουσα είναι η άποψή του Fletcher ότι, ορισμένες φορές, ο ομιλητής «αναλύει ένα πρόβλημα που δεν σχετίζεται κυρίως με τον ίδιο, αναλύει έναν άλλο χαρακτήρα ή αφηγείται την ιστορία της πράξης που αποτελεί το θέμα του μονολόγου. Σε αυτή όμως την περίπτωση ο ομιλητής γενικά παρουσιάζεται να είναι ένας από τους βασικούς μετέχοντες στην ιστορία και σπάνια ο χαρακτήρας ή η διάθεσή του είναι δευτερεύοντος ενδιαφέροντος» (ό.π., 109). Ο Fletcher πάντως ισχυρίζεται ότι, στην πράξη, οι μορφές του δραματικού μονολόγου και του κατά μόνας λόγου [soliloquy] δεν μπορούν να διαφοροποιηθούν με απόλυτο τρόπο. Εμμένει, ωστόσο, στην άποψη ότι ο «τυπικός δραματικός μονόλογος» (ό.π., 109) εμφανίζει αποδέκτη με τον οποίο ο μονολογιστός έχει έναν κυριολεκτικό και

διαλόγου. Για αυτόν το λόγο, εξάλλου, ο Perry υποστηρίζει ένθερμα τη διάκριση δραματικού μονολόγου και *κατά μόνας λόγου* (soliloquy), στον οποίο δεν υπάρχει εγγεγραμμένος κειμενικά αποδέκτης. Αυτό σημαίνει ότι ποιήματα, όπως τα «Porphyria's Lover» (*The Poems*, τόμ. Α', 380- 381), «Johannes Agricola in Meditation» (*The Poems*, τόμ. Α', 378- 380), «The Lost Leader» (*The Poems*, τόμ. Α', 410- 411), «Evelyn Hope» (*The Poems*, τόμ. Α', 534- 536), «Abt Vogler» (*The Poems*, τόμ. Α', 777- 781), κ.λ.π. του Browning, τα οποία δεν έχουν εγγεγραμμένο κειμενικά αποδέκτη, δεν είναι δραματικοί μονόλογοι αλλά δραματικά ποιήματα (dramatic lyrics) ή κατά μόνας λόγοι (soliloquies), και δεν αποτελούν «δυναμικές αποκαλύψεις της ψυχής» του μονολογιστή. Κάτι τέτοιο δεν ανταποκρίνεται στην εντύπωση διαλόγου την οποία προκαλούν αυτά τα ποιήματα (βλ. αναλυτικά στην ενότητα Β8- α, όπου σχολιάζονται τα δύο πρώτα).

Ξεχωριστό ενδιαφέρον παρουσιάζει η μελέτη του S.S. Curry (1908) για τον δραματικό μονόλογο. Ο Curry υποστηρίζει ότι ο δραματικός μονόλογος είναι «σκέλος μίας συζήτησης. Παρουσιάζεται ένας συγκεκριμένος ομιλητής, σε μια συγκεκριμένη περίσταση. [Στον δραματικό μονόλογο] βρίσκουμε συνήθως και έναν συγκεκριμένο ακροατή, μολονότι τον χαρακτήρα του τον κατανοούμε αποκλειστικά, μέσω της εντύπωσης που δημιουργεί στον ομιλητή [...]. Είναι μελέτη χαρακτήρα, της διαδικασίας της σκέψης, καθώς αυτή διαμορφώνεται από την παρουσία μιας άλλης προσωπικότητας»[53].

Είναι φανερό, από το προηγούμενο παράθεμα, ότι ο Curry, πρώτον αντιλαμβάνεται τον δραματικό μονόλογο ως διάλογο- επίδραση κάποιου άλλου προσώπου στη σκέψη του μονολογιστή («διαδικασία της σκέψης, καθώς αυτή διαμορφώνεται από την παρουσία μιας άλλης προσωπικότητας [...] σκέλος μίας συζήτησης») και δεύτερον ότι δεν συναρτά την εντύπωση διαλόγου αποκλειστικά ή κυρίως στην ύπαρξη του ακροατή. Μάλιστα, διαφοροποιεί το είδος του κατά μόνας λόγου [soliloquy] από τον δραματικό μονόλογο στη

αποσιωπημένο διάλογο. Βλ. και επιβιώσεις αυτής της γραμμής, κατά το β' ήμισυ του 20ού αιώνα, π.χ.: Ina Beth Sessions, «The Dramatic Monologue», ό.π., 508. Σύμφωνα με αυτή την κριτικό, οι μονόλογοι που έχουν μόνο κάποια από τα χαρακτηριστικά του, κατ'αυτήν, «τέλειου» τύπου δραματικού μονολόγου (δηλαδή, ομιλητή, ακροατήριο, περίσταση, αποκάλυψη χαρακτήρα, αλληλεπίδραση ομιλητή- ακροατηρίου και δραματική πράξη η οποία λαμβάνει χώρα στο παρόν), υποβιβάζονται σε «ατελείς μονολόγους», «μορφικά μονολόγους» ή «προσεγγίσεις». Ο M. Mason («Browning and the Dramatic Monologue»: *Robert Browning*, έκδ. Isobel Armstrong, Λονδίνο, G. Bell & Sons, 1974, 231-266) παρατηρεί ότι «το έργο της Ina Beth Sessions φαίνεται να προσφέρει ένα ανυπέρβλητα απωθητικό παράδειγμα αυτής της [περιοριστικής] προσέγγισης» (ό.π., 232).

[53]. S. S. Curry, *Browning and the Dramatic Monologue: Nature and Interpretation of an Overlooked Form of Literature*, Βοστόνη, Expression, 1927 (α' έκδ. 1908), 7, 13. Να προσθέσουμε ακόμη ότι ο Curry κάνει λόγο για τον ρόλο του αναγνώστη (ό.π., 5, 65) και κωδικοποιεί πολλά από τα στοιχεία που συνθέτουν την επικοινωνιακή λογική του δραματικού μονολόγου: αποδίδει την ερμηνευτική ανοιχτότητα του δραματικού μονολόγου στον δραματικό του χαρακτήρα (ό.π., 2), τονίζει ότι στον δραματικό μονόλογο η αλήθεια έχει πάντα ενδεχόμενο χαρακτήρα (ό.π., 13, 16, 20- 21), κάνει λόγο για τους διαφορετικούς τρόπους με τους οποίους οι μονολογιστές διεκδικούν την αλήθεια τους (ό.π., 30) κ.ά.π. Βλ. αναλυτικά για τα στοιχεία αυτά, από τη δική μας σκοπιά, στις ενότητες Β5, Β11, Γ2- δ.

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΒΑΤΑΣΟΥ

βάση της μονολογικής σύστασης του πρώτου, με την έννοια της απουσίας του ιδιότυπου διαλόγου- αλληλεπίδρασης ο οποίος σχηματίζεται στον δραματικό μονόλογο: «Μιλώντας αυστηρά, ένας κατά μόνας λόγος [soliloquy] είναι αποκάλυψη της σκέψης ενός προσώπου εντελώς μόνου και *ανεπηρέαστου* από κάποιον άλλο»[54]. Όπως γίνεται αντιληπτό, η αμήχανη έκφραση «εντελώς μόνου» αποτελεί συμβιβασμό με την κυρίαρχη αντίληψη της εποχής, η οποία διακρίνει δραματικό μονόλογο- κατά μόνας λόγο [soliloquy] στη βάση της ύπαρξης αποδέκτη. Η ειδολογική διαφοροποίηση ουσιαστικά διενεργείται, δια μέσου της επισήμανσης ότι στο είδος του κατά μόνας λόγου [soliloquy] η σχέση του μονολογιστή με το αντικείμενο του λόγου του δεν διαμεσολαβείται από τον τρόπο με τον οποίο προσεγγίζει το ίδιο αντικείμενο ένας άλλος χαρακτήρας, ενδεχομένως απών[55] («ανεπηρέαστου από κάποιον άλλο»).

Ο Curry κάνει δύο παρατηρήσεις που φωτίζουν τους όρους με τους οποίους αντιλαμβάνεται την προέλευση της διαλογικής υφής του δραματικού μονολόγου. Γιατί αν στον δραματικό μονόλογο ο διάλογος δεν εντοπίζεται στη σχέση μονολογιστή- αποδέκτη, μένει να υποδειχθεί η προέλευσή του. Η πρώτη παρατήρηση είναι η εξής: «τα ποιήματα του Browning που δεν έχουν εγγεγραμμένο κειμενικά αποδέκτη είναι ουσιαστικά [δραματικοί] μονόλογοι. Νιώθουμε ότι ο χαρακτήρας σχεδόν μετατρέπει σε Άλλον ["others"] τον εαυτό του και του μιλά, όπως θα μιλούσε σε ένα άλλο πρόσωπο [...] Ο Browning [...] διαιρεί την προσωπικότητα του ατόμου, πολύ περισσότερο από όσο ο Σαίξπηρ[...]. […] παρουσιάζει τη συνείδηση σχεδόν διπλή»[56]. Η δεύτερη παρατήρηση είναι ότι ο μονολογιστής σε έναν δραματικό μονόλογο[57], υπήρξε προηγουμένως ακροατής του λόγου κάποιου άλλου ή θεατής των πράξεων κάποιου άλλου. Μιλάει, έχοντας προηγουμένως ακούσει λόγια- ή δει πράξεις- ενός άλλου χαρακτήρα[58]. Ο λόγος του είναι, συνεπώς, «σκέλος μιας συζήτησης», υπό την έννοια ότι δεν προκύπτει στο κενό, αλλά ως απόκριση σε κάποια μη- οικεία στον μονολογιστή αλήθεια[59].

---

[54]. Ό.π., 58.

[55]. Σύμφωνα με το σύστημα που προτείνεται από εμάς, είναι δυνατόν να διακρίνουμε ένα μονοδραματικό είδος (για την έννοια του μονοδραματικού είδους, βλ. αναλυτικά Γ1) πέραν του δραματικού μονολόγου, τον εκφραστικό μονόλογο, χαρακτηριστικό της επικοινωνιακής λογικής του οποίου είναι η αδιαμεσολάβητη σχέση του μονολογιστή με το αντικείμενο του λόγου του. Σε αυτό το είδος, ο μονολογιστής είναι ουσιαστικά μόνος με το αντικείμενο του λόγου του, ανεξάρτητα από το αν υπάρχει εγγεγραμμένος κειμενικά αποδέκτης. Βλ. αναλυτικά για τον εκφραστικό μονόλογο στην ενότητα Γ3.

[56]. *Browning and the Dramatic*... ό.π., 58, 61.

[57]. Σκόπιμο είναι να προσθέσουμε ότι ο Curry δέχεται ότι η μερική εισαγωγή διαλόγου ή ακόμη οι αφηγηματικές εισαγωγές και τα αφηγηματικά επιλεγόμενα δεν αναιρούν την ταυτότητα του δραματικού μονολόγου ως δραματικού μονολόγου (ό.π., 42).

[58]. Ό.π., 79.

[59]. Στην ίδια γραμμή (ο διάλογος θεωρημένος ως αλληλεπίδραση) βλ. την άποψη του Cl. Howard (*The Dramatic Monologue: Its Origin and Development*, σειρ. Studies in Philology IV, Chapell Hill- N. Carolina, University of North Carolina Press, 1910) ότι ο μονολογιστής «μιλά σε έναν συγκεκριμένο αποδέκτη. Έτσι, οι σκέψεις του, συχνά, εμφανίζουν το ίχνος της παρουσίας του ακροατή, χαρακτηριστικό που απουσιάζει

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΒΑΤΑΖΟΥ

Να προστεθεί ότι ο Curry κάνει την καίρια επισήμανση ότι η «ειδική λειτουργία του μονολόγου [είναι να] ερμηνεύει καλλιτεχνικά την αλήθεια, ερμηνεύοντας την ψυχή που την αντιλαμβάνεται»[60]. Η επισήμανση είναι καίρια, διότι μεταθέτει το κέντρο ενδιαφέροντος από το *τι*, δηλαδή από το ερώτημα ποια είναι η αλήθεια την οποία διεκδικεί ο μονολογιστής στο *πώς*, δηλαδή με ποιον τρόπο ο μονολογιστής διεκδικεί την αλήθεια του (βλ. αναλυτικά στις ενότητες Β8, Γ2 και Γ7).

Α2-γ. Ορισμός του είδους: η κριτική για τον δραματικό μονόλογο κατά το β' ήμισυ του 20ού αιώνα.

Όπως είδαμε, ήδη από την πρώτη περίοδο της πρόσληψης του δραματικού μονολόγου έχουν διατυπωθεί ορισμοί του είδους οι οποίοι αναφέρονται στον ρόλο τον οποίο ο αναγνώστης καλείται να αναλάβει προκειμένου για την κατανόηση του δραματικού μονολόγου. Ωστόσο, μόνο η σύγχρονη κριτική δίνει έμφαση στη σχέση μονολογιστή- αναγνώστη και εντοπίζει σε αυτήν τη σχέση την εντύπωση διαλόγου, όπως, για παράδειγμα, ρητά υποστηρίζει η Jennifer A. Wagner- Lawlor (1997): «Ο αναγνώστης ανταποκρινόμενος, ερμηνεύοντας τον μονόλογο, στο μετα- επικοινωνιακό επίπεδο, τον μετατρέπει σε ένα είδος διαλόγου»[61].

Ο H. B. Charlton (1953)[62] παρατηρεί ότι ο δραματικός μονόλογος για τον Browning «θα έκοβε τους δεσμούς με το θέατρο, αλλά θα ήγειρε μια σκηνή στο νου του αναγνώστη»[63]. Λίγο αργότερα, ο R. Langbaum (1957) ορίζει τον δραματικό μονόλογο στη βάση της σχέσης την οποία αναπτύσσει, κατά την άποψή του, ο αναγνώστης με τον μονολογιστή: «η συμπάθεια την οποία προσφέρει ο αναγνώστης στον ομιλητή, χάριν του ποιήματος, συμπάθεια πέραν της κρίσεώς του για αυτόν, δίνει τη δυνατότητα στον αναγνώστη να μετάσχει σε μία θέση [...], χωρίς να πρέπει, τελικά, να συμφωνήσει με αυτή. Με άλλα λόγια, συμπάθεια και κρίση βρίσκονται σε ρήξη»[64]. Βασικό, συνεπώς, χαρακτηριστικό του δραματικού μονολόγου για τον Langbaum είναι ότι ο αναγνώστης πρέπει να αναστείλει την ηθική κρίση, να την αφήσει σε δεύτερο πλάνο, για να

από το λυρικό ποίημα, στο οποίο οι σκέψεις απορρέουν ευθέως από το απομονωμένο άτομο. Αυτό το λεπτό αποτέλεσμα της επαφής του ανθρώπινου μυαλού με ένα άλλο ανθρώπινο μυαλό, δεν είναι χαρακτηριστικό του λυρικού ποιήματος [...]. Ο δραματικός μονόλογος μπορεί να θεωρηθεί μία μονοπωλημένη συζήτηση» (ό.π., 38- 39).

[60]. *Browning and the Dramatic*..., ό.π., 29.

[61]. Jennifer A. Wagner- Lawlor, «The Pragmatics of Silence, and the Figuration of the Reader in Browning's Dramatic Monologues», *Victorian Poetry* 35 (Φθιν. 1997). [Victorian Website].

[62]. Ο H. B. Charlton, «Browning: The Making of the Dramatic Lyric», *The Bulletin of the John Rylands Library* XXXV (1953), 349- 384· το παράθεμα: 361.

[63]. Ό.π., 361.

[64]. R. Langbaum, *The Poetry of Experience*..., ό.π., 77, 105.

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΒΑΤΑΖΟΥ

λειτουργήσει η συμπάθεια[65]. Η σύγκρουση, ή τουλάχιστον η απόκλιση, ανάμεσα στην συμπάθεια και στην ηθική κρίση, είναι το αποτέλεσμα που επικυρώνει την ταυτότητα ενός ποιήματος ως δραματικού μονολόγου. Όσο πιο έντονη είναι αυτή η σύγκρουση τόσο πιο επιτυχημένος είναι ο δραματικός μονόλογος, πάντα κατά τον Langbaum.

Η μελέτη του Langbaum, αν και δεν είναι η πρώτη η οποία ορίζει το είδος εστιαζόμενη στις αναγνωστικές αντιδράσεις, είναι εκείνη η οποία άσκησε τη μεγαλύτερη επίδραση στη μεταγενέστερη κριτική περί δραματικού μονολόγου. Η θεωρία του κίνησε έντονο ενδιαφέρον για τον δραματικό μονόλογο, επηρέασε σε ένα βαθμό τον σχετικό προβληματισμό, αλλά της ασκήθηκε έντονη κριτική ως προς τις θεμελιώδεις αρχές της, ιδίως ως προς το περιεχόμενο της ρήξης συμπάθειας- κρίσης[66]. Ενδεικτικά να αναφέρουμε την άποψη της Elisabeth Howe, η οποία θεωρεί παραπλανητική την εκτίμηση ότι «συμπαθούμε το κεντρικό πρόσωπο [του δραματικού μονολόγου] σε τέτοιο βαθμό, ώστε να εγκαταλείψουμε την ηθική κρίση για αυτό» και απορρίπτει, ως περιοριστική τη σκέψη ότι «η δυσαρμονία [συμπάθειας- κρίσεως] χαρακτηρίζει εν γένει τον δραματικό μονόλογο»[67].

Ακόμη πιο εύστοχα, κατά την εκτίμησή μας, η Cynthia Scheinberg παρατηρεί ότι αν και ο Langbaum «υποστηρίζει ότι ο δραματικός μονόλογος προκύπτει εξαιτίας της καχυποψίας των βικτωριανών περί της αντικειμενικής αλήθειας, η κίνησή του να γενικεύσει τις δικές του αναγνωστικές πρακτικές, προϋποθέτει ότι όλοι οι αναγνώστες είναι σαν αυτόν και έτσι μοιράζονται μια καθολική ικανότητα ταύτισης, για παράδειγμα, με την "δύναμη και ελευθερία" του Δούκα [του μονολογιστή στο ποίημα του Browning «My Last Duchess»]. Ενώ ο Langbaum ισχυρίζεται ότι ο δραματικός μονόλογος φανερώνει τον σκεπτικισμό του βικτωριανού ποιητή για την αντικειμενική αλήθεια,

[65]. Η άποψη αυτή έχει το προηγούμενό της. Ο MacCallum («The Dramatic...», ό.π., 276) είχε υποστηρίξει ότι: «ο στόχος [του δραματικού μονολόγου] είναι να παρουσιαστούν δεδομένα εκ των έσω. Η δραματική κατανόηση του ομιλητή, που προϋποθέτει μια ορισμένη δραματική συμπάθεια με αυτόν, δεν είναι μόνο ουσιώδης συνθήκη, αλλά και ο τελικός στόχος του είδους [...]. Υπάρχει μικρότερη προθυμία να μάθει κανείς το απόλυτα σωστό ή λάθος των ζητημάτων που εγείρονται, ή ίσως θα ήταν σωστότερο να πούμε ότι υπάρχει η αίσθηση ότι αυτά δεν μπορούν να επιβεβαιωθούν, χωρίς να ακούσει κανείς όλες τις πλευρές και ότι εντωμεταξύ το σημαντικότερο είναι να έχει κανείς την πιο πειστική αναφορά κάθε μάρτυρα που θα μπορούσε να κληθεί». Ο Langbaum αναφέρεται βέβαια στη μελέτη, σχολιάζοντας, ωστόσο, μόνο το ένα σκέλος της. Εκτιμά ότι ο μελετητής (*The Poetry of Experience*..., ό.π., 78) «»δυστυχώς δεν παρακολουθεί τις συνδηλώσεις της διόρασής του», δηλαδή της διόρασης ότι ο δραματικός μονόλογος παράγει νόημα μέσω της συμπάθειας.

[66]. Κριτική έχει ασκηθεί και για την άποψή του ότι δεν υπάρχουν κείμενα που μπορούν να διαβαστούν ως δραματικοί μονόλογοι πριν από τη βικτωριανή εποχή. Εκτενής λόγος για το ζήτημα, στην ενότητα Α3- β.

[67]. Elisabeth Howe, *Stages of*..., ό.π., 8, 9- 10.

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΡΑΤΑΣΟΥ

κατασκευάζει ένα μυθικό καθολικό κοινό ως ακρογωνιαίο λίθο της δικής του ειδολογικής θεωρίας»[68].

Κατά την άποψή μας, οι επιφυλάξεις σε σχέση με το θέμα της αναστολής της ηθικής κρίσης δεν ήταν διόλου αβάσιμες. Ο τρόπος με τον οποίο ο Langbaum διαβάζει το ποίημα του Browning «My Last Duchess»[69] (*The Poems*, τόμ. Α', 349 - 350), εμφανίζει ακριβώς τα χαρακτηριστικά στα οποία ασκεί κριτική η Scheinberg. Ο Langbaum σχολιάζει το εν λόγω ποίημα ως εξής: «η ηθική κρίση δεν παίζει σπουδαίο ρόλο στον τρόπο με τον οποίο ανταποκρινόμαστε στον δούκα, καθώς φθάνουμε να ταυτιζόμαστε με αυτόν [...]. Ο άκρως εξωφενικός χαρακτήρας της συμπεριφοράς του δούκα καθιστά την καταδίκη του την λιγότερο ενδιαφέρουσα αντίδραση και δεν μπορεί να εξηγήσει την επιτυχία του ποιήματος. Αυτό που μας ενδιαφέρει περισσότερο από την κακία του δούκα, είναι η τεράστια ελκυστικότητά του [...]. Αναστέλλουμε την ηθική κρίση, διότι προτιμούμε να μετάσχουμε στη δύναμη και στην ελευθερία του δούκα, στον σκληρό πυρήνα του χαρακτήρα του, ατρόμητα πιστού στον εαυτό του [...]. Του επιτρέπουμε να "κάνει το δικό του" με εμάς [to have his way with us]»[70].

Μετά τη διατύπωση, πάντως, της θεωρίας του Langbaum, ο διάλογος αναγνώστη-μονολογιστή εμφανίζεται υπό τη μορφή της ερμηνευτικής σχέσης του αναγνώστη με τον μονολογιστή και εκφράζεται γενικότερα ως α-σύμφωνη ή ειδικότερα ως ειρωνική. Έτσι, ο D. S. Hair (1972) υποστηρίζει ότι «ο Browning εκμεταλλεύτηκε τα διάφορα είδη ειρωνείας που είναι εγγενή στο είδος [του δραματικού μονολόγου] [...]. Η ειρωνεία προκύπτει π.χ. από την αντίθεση ανάμεσα στα κίνητρα [του ομιλητή] και στις πράξεις [του]· ανάμεσα σε αυτό που λέγεται και σε αυτό που υπονοείται από τον ομιλητή· από αυτό που λέγεται και αυτό που κατανοεί ο αποδέκτης ή ο αναγνώστης κ.λ.π.»[71]. Ο R.

---

[68]. Cynthia Scheinberg, «Recasting "sympathy and judgement"...», ό.π., [Victorian Website]. Η Scheinberg σχολιάζει επίσης εκτενώς τα θέματα που εγείρει μια τέτοια ανάγνωση από τη σύγχρονη σκοπιά, ενήμερη και ευασθητοποιημένη σε ζητήματα φυλετικής πολιτικής.

[69]. Ο δούκας ομιλητής απευθύνεται σε έναν απεσταλμένο, η αποστολή του οποίου είναι να συνάψει συνοικέσιο ανάμεσα στον αφέντη του και μια, πολλά υποσχόμενη σε προίκα, γυναίκα. Ο δούκας ξεναγεί τον απεσταλμένο σε έναν χώρο με καλλιτεχνικά εκθέματα, ανάμεσα στα οποία υπάρχει ένας πίνακας με τη μορφή της νεκρής συζύγου του. Σταδιακά αποκαλύπτεται ο βαθμός ζηλοτυπίας του δούκα, ο οποίος απ' όσο αντιλαμβανόμαστε είχε "προκληθεί" από τον χαρακτήρα της πρώην συζύγου, από το γεγονός, δηλαδή, ότι χαμογελούσε σε όλους, χαιρόταν με μικροπράγματα κ.λ.π. Η κτητικότητά του τον έσπρωξε να «δώσ[ει] οδηγίες» [«I gave commands»: *The Poems*, τόμ. Α', 350]. Τακτοποίησε δηλαδή το πρόβλημα, δίνοντας εντολή για την εκτέλεσή της.

[70]. R. Langbaum, *The Poetry of Experience*..., ό.π., 82, 83, 85. Δεν υπάρχει εδώ το περιθώριο για να σχολιαστεί πόσο έξω από την πραγματικότητα της ποίησης του Browning είναι ο ακραίος αισθητισμός που έμμεσα του αποδίδεται, ούτε επίσης να σχολιαστούν αναγνώσεις του συγκεκριμένου ποιήματος στις οποίες υποστηρίζεται ότι στον λόγο του δούκα («My Last Duchess»), όπως και σε πολλούς άλλους βικτωριανούς δραματικούς μονολόγους, θεματοποιείται η πραγμοποίηση της γυναίκας, ως αντικειμένου έργου τέχνης, ούτε τέλος πόσο συχνά ο δραματικός μονόλογος λειτούργησε ως είδος που δίνει φωνή στην οπτική γωνία των κοινωνικά στερημένων φωνής.

[71]. D. S. Hair, *Browning's Experiments with Genre*, Toronto, University of Toronto Press, 1972, 104. Στην ίδια λογική, εκείνη της ειρωνικής ερμηνείας των λόγων του μονολογιστή από τον αναγνώστη, βλ.: R. A.

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΡΑΤΑΣΟΥ

Rader (1976), ορθά κατά την άποψή μας, αποσυνδέει την περιγραφή της ερμηνευτικής σχέσης αναγνώστη- μονολογιστή από την αποκλειστική αναφορά στο στοιχείο της ειρωνείας. Για τον Rader, οι αναγνώστες «είτε κατανοούμε τους σκοπούς [του μονολογιστή] τόσο καλά όσο και ο ίδιος [ο μονολογιστής], καθώς η γνώση ή η ισχύς του [μονολογιστή] υπερβαίνουν τις δικές μας [...] είτε τον κατανοούμε καλύτερα από ότι κατανοεί εκείνος τον εαυτό του, όπως ο έφηβος [κατανοεί] το αφελές παιδί»[72].

Πάντως, ενδεικτική του αδιεξόδου στο οποίο βρίσκεται η κριτική έναντι του ορισμού του δραματικού μονολόγου, παρά τις σημαντικές επιμέρους συμβολές, είναι η επανάκαμψη σε έναν τροπολογικό προσδιορισμό του δραματικού μονολόγου. Έτσι, ο A. Sinfield (1977), υποστηρίζει ότι ο δραματικός μονόλογος είναι «απλώς ένα ποίημα σε πρώτο πρόσωπο που εκφέρεται, τουλάχιστον στο μεγαλύτερο μέρος του, από κάποιον, ο οποίος υποδεικνύεται ότι δεν είναι ο ποιητής»[73].

Α2- δ. Ορισμός του είδους: αδιέξοδα πραγματικά και φανταστικά.

Στο σημείο αυτό, πρέπει να αναφερθούμε σε δύο ενστάσεις που έχουν διατυπωθεί σχετικά με τις μεθόδους οι οποίες ακολουθούνται από την κριτική του δραματικού μονολόγου προκειμένου για τον ορισμό του. Η πρώτη ένσταση, για την οποία έγινε ήδη λόγος, είναι εκείνη του R. Langbaum, ο οποίος υποστήριξε ότι το αδιέξοδο στο οποίο κατά την άποψή του είχε περιέλθει η κριτική στην προσπάθειά της να ορίσει τον δραματικό μονόλο, οφειλόταν στις μηχανιστικές (δηλαδή, τροπολογικές και μορφικές θεωρήσεις) μεθόδους της[74].

Η δεύτερη ένσταση, με έμμεση αναφορά στη μέθοδο του Langbaum, είναι εκείνη του D. Bergman, διατυπωμένη στη σύντομη, αλλά ενδιαφέρουσα εργασία του για τους δραματικούς μονολόγους του Browning. Ο Bergman κάνει την επισήμανση ότι το καθιερωμένο πρότυπο δραματικού μονολόγου αντλείται από μονολόγους των οποίων οι ομιλητές είναι αποτυχημένοι, διεφθαρμένοι κ.λ.π. (αξιόμεμπτοι / reprehensible, όπως το θέτει ο Langbaum)[75]. Έτσι, ένας ποίημα, όπως ο «Saul» (*The Poems*, τόμ. Α', 689- 700) του Browning, στο οποίο ο μονολογιστής δεν είναι αξιόμεμπτος, είτε δεν θεωρείται δραματικός μονόλογος είτε κρίνεται αποτυχημένος δραματικός μονόλογος: «η

King, Jr, *The Focusing Artifice. The Poetry of Robert Browning*, Athens- Ohio, Ohio University Press, 1968, 67· G. T. Wright, *The Poet in the Poem. The Personae of Eliot, Yeats, and Pound*, Νέα Υόρκη, Cordian Press, 1974, 55· Ph. Drew, *The Poetry of Browning...*, ό.π., 15.

[72]. R. Rader, «The Dramatic Monologue and Related Lyric Forms», *Critical Inquiry* 3 (Φθιν. 1976), 131-151· το παράθεμα: 139. Σε ανάλογη κατεύθυνση, βλ. τον ορισμό που προτείνει η Adena Rosmarin (*The power of*..., ό.π., 46): «Ας ορίσουμε τον δραματικό μονόλογο ως ποίημα που καλεί τους αναγνώστες του να διαχωρίσουν το νόημα του χαρακτήρα- ομιλητή από εκείνο του ποιήματος».

[73]. Al. Sinfield, *Dramatic Monologue*, ό.π., 8.

[74]. *The Poetry of Experience*..., ό.π., 75.

[75]. Ό.π., 85.

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΡΑΤΑΣΟΥ

[υποτιθέμενη] ανωτερότητα του ποιήματος «My Last Duchess» σε σχέση με τον «Saul» εξηγείται όταν σκεφτεί κανείς ότι τα κριτήρια "αριστείας" [του δραματικού μονολόγου] προσλαμβάνονται από το ποίημα «My Last Duchess» ή από άλλα που του μοιάζουν»[76].

Υπό μία έννοια, και οι δύο ενστάσεις είναι βάσιμες. Η αντίρρηση του Langbaum ότι οι ορισμοί του δραματικού μονολόγου περιορίζονται να τον διακρίνουν από την αφηγηματική, τη δραματική και τη λυρική ποίηση, είναι βάσιμη με την έννοια ότι σε αυτούς ο δραματικός μονόλογος προσδιορίζεται μόνο τροπολογικά και όχι ειδολογικά, αν και ο χαρακτηρισμός αυτών των ορισμών ως μηχανιστικών είναι προκατειλημμένος.

Η ένσταση του Bergman είναι βάσιμη με την έννοια ότι πολλοί από τους ορισμούς του είδους, έχουν κυκλικό χαρακτήρα. Ως γνωστόν, μπορεί κανείς, προκειμένου να ορίσει ένα είδος, να ξεκινά έχοντας επιλέξει έναν αριθμό κειμένων και στη βάση αυτών να θεωρεί ότι ανάγεται στα εκλαμβανόμενα ως εγγενή χαρακτηριστικά του είδους. Αυτό που παραβλέπεται σε μια τέτοια αναλυτική μέθοδο, είναι ότι η επιλογή καθεαυτή έχει γίνει με κριτήριο ήδη σχηματισμένες αντίληψεις και επιδιώξεις για το είδος. Έμμεσα ή και ρητά, τα επιλεγμένα ποιήματα αναγορεύονται αντιπροσωπευτικά δείγματα του είδους, και από αυτά συνάγονται τα αναγκαία χαρακτηριστικά του. Μπορεί κανείς, βέβαια, να ισχυριστεί ότι ακολουθεί την αντίστροφη τακτική και να διατυπώσει ένα ορισμό με ρητά συνθετικό χαρακτήρα. Εδώ δίνεται έμφαση στην ήδη σχηματισμένη αντίληψη. Ωστόσο, η εκάστοτε ήδη σχηματισμένη αντίληψη για το είδος μορφοποιείται, ανάμεσα σε άλλους παράγοντες, και από την εμπειρία που έχει κανείς με συγκεκριμένα κείμενα.

Αντιωμετωπίζουμε, συνεπώς, εδώ την επιστημολογική δυσχέρεια που ανακύπτει σε κάθε προσπάθεια να αποδοθεί προτεραιότητα, χρονική ή αιτιακή, είτε στην αναλυτική (από το επιμέρους, το ατομικό, γνωρίζουμε το όλον) είτε στη συνθετική προσέγγιση (από το όλον γνωρίζουμε το ατομικό, το επιμέρους).

Στο σημείο όμως αυτό πρέπει να διευκρινιστεί ότι, κατά την άποψή μας, ούτε μηχανιστικοί (όπως ισχυρίζεται ο Langbaum) ούτε αυθαίρετοι (όπως υπονοεί ο Bergman) είναι οι ορισμοί, δείγματα των οποίων σχολιάστηκαν στις προηγούμενες ενότητες. Κάθε ειδολογικός ορισμός προσδιορίζεται ιστορικά και προσανατολίζεται πραγματολογικά: στην ιστορική και στην πραγματολογία βρίσκει τη νομιμοποίησή του. Με αυτή την έννοια, η παρουσία του ερμηνευτικού κύκλου στο πεδίο της ειδολογικής μελέτης δεν είναι αναγκαστικά δυσοίωνη, καθώς, έμμεσα, αίρει τις αιτιάσεις που κάποτε αποδίδονται στις ειδολογικούς ορισμούς ότι είναι μηχανιστικοί, ότι στερούνται σημασίας, ότι δεν έχουν

[76]. D. Bergman, «Browning's Monologues and the Development of the Soul», *English Literary History* 47 (1980), 772- 787· το παράθεμα: 773.

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΒΑΤΑΣΟΥ

ερμηνευτικό εκτόπισμα. Επιπλέον, ο ερμηνευτικός κύκλος, προκύπτει πάντα εντός συμφραζομένων και δεν είναι αρνητικός, αλλά παραγωγικός.

Έτσι, κατά την πρώτη περιόδο πρόσληψης του δραματικού μονολόγου, οι παράγοντες πραγματολογικής διαμόρφωσης των ποικίλων ορισμών, κατά την εκτίμησή μας, ήταν: α) η ανάγκη τροπολογικού προσδιορισμού του, ώστε να μην ερμηνεύεται με τους τότε διαδεδομένους όρους ανάγνωσης της λυρικής ποίησης (το ποίημα ως ευθεία έκφραση του ποιητή του) και β) η ανάγκη να τεθούν συγκεκριμένοι όροι ανάγνωσής του (γιατί φαίνονται δυσνόητοι οι δραματικοί μονόλογοι, γιατί φαίνεται να παρουσιάζουν κενά, γιατί έχει σημασία η ψυχολογική προσέγγιση του ομιλητή κ.λ.π.). Κατά τη δεύτερη περίοδο, οι ορισμοί που προϋποθέτουν την παρουσία αποδέκτη επιδιώκουν, κατά την εκτίμησή μας, να αποδώσουν στη σχέση μονολογιστή- αποδέκτη την εντύπωση διαλόγου που προκαλεί ο δραματικός μονόλογος. Κατά την τρίτη περίοδο, η εντύπωση διαλόγου παίρνει την έννοια της ερμηνευτικής δραστηριότητας την οποία καλείται να αναλάβει ο αναγνώστης. Αυτή η δραστηριότητα κωδικοποιείται στην προσπάθεια ορισμού του είδους[77].

Κατά την άποψή μας η κριτική παραγωγή στο θέμα του ορισμού του δραματικού μονολόγου είναι εξαιρετικά πλούσια και γόνιμη. Αρκετές από τις βασικές επισημάνσεις της αξιοποιούνται στο πλαίσιο της δικής μας ταξινομικής πρότασης[78]. Οπωσδήποτε, το βασικό στοιχείο που αξιοποιείται είναι το γεγονός ότι ο δραματικός μονόλογος ορίζεται κατά κανόνα σε επικοινωνιακή βάση.

Δεν είναι, ωστόσο, δυνατόν να χρησιμοποιηθεί ως βάση της μελέτης του είδους ένας από τους υπάρχοντες ορισμούς, αυτούσιος ή τροποποιημένος, για τους εξής λόγους. Οι τροπολογικοί ορισμοί ανάγουν ουσιαστικά τον δραματικό μονόλογο σε ένα επίπεδο αφαίρεσης αντίστοιχο με εκείνο στο οποίο κείται ο αφηγηματικός και ο δραματικός τρόπος αναπαράστασης. Μια τέτοια αναγωγή αντιβαίνει στην αντίληψη ότι ο δραματικός μονόλογος είναι λογοτεχνικό είδος. Οι ορισμοί που προϋποθέτουν κειμενικά εγγεγραμμένο αποδέκτη του μονολόγου είναι εξαιρετικά περιοριστικοί και δεν μπορούν να εξηγήσουν το γεγονός ότι, αν και σε πλήθος δραματικών μονολόγων δεν περιλαμβάνεται αποδέκτης, εντούτοις προκύπτει η εντύπωση ενός ιδιότυπου διαλόγου (του οποίου την προέλευση

[77]. Ειδικά στην περίπτωση του Langbaum, ο οποίος προτείνει έναν εξαιρετικά περιοριστικό ορισμό, εν αντιθέσει με τους υπόλοιπους ορισμούς της εποχής, η θεωρία υπηρετεί παράλληλα, μία ιστοριογραφική στόχευση. Συγκεκριμένα, την ανάδειξη του δραματικού μονολόγου, ως νέου είδους το οποίο ενώνει τη ρομαντική με τη μοντέρνα ποίηση (βλ. αναλυτικά στην ενότητα Α3- β). Υπ' αυτή την έννοια ένας περιοριστικός ορισμός καλείται να αποκλείσει από το είδος κείμενα παλαιότερων εποχών.

[78]. Οι δύο από τις τρεις παραμέτρους, βάσει των οποίων στοιχειοθετείται το ταξινομικό μας σύστημα, δηλαδή το ποιόν του υποκειμένου της εκφοράς (βλ. αναλυτικά στην ενότητα Β2) και η σύνθεση (βλ. αναλυτικά στην ενότητα Β2), προκύπτουν από την τροποποίηση των τροπολογικών ορισμών και των ορισμών που προϋποθέτουν εγγεγραμμένο κειμενικά αποδέκτη.

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΡΑΤΑΣΟΥ

επιχειρούμε να διερευνήσουμε στις ενότητες Β8 και Γ2- α, Γ2- β, Γ2- γ). Τέλος, οι ορισμοί οι οποίοι δίνουν έμφαση στο γεγονός ότι κατά την ερμηνεία του δραματικού μονολόγου ο αναγνώστης καλείται να αναζητήσει ένα νόημα το οποίο δεν ταυτίζεται με εκείνο το οποίο αναζητά ή θεματοποιεί ο ομιλητής, είναι εξαιρετικά γενικευτικοί και κωδικοποιούν μία σχέση η οποία είναι δυνατόν να προκύψει σε ποικίλα κείμενα τα οποία δεν ανήκουν στο είδος του δραματικού μονολόγου.

Α3- α. Ιστοριογραφικό σχήμα: γένεση ή τροποποίηση;

Όπως ήδη αναφέραμε στην αρχή του κεφαλαίου, οι διαφωνίες, εκτός από τα ζητήματα του ορισμού, επεκτείνονται και στην ιστορία του είδους- και ειδικότερα στην προέλευσή του. Ένα από τα δεδομένα που περιπλέκει και κάνει ακόμη πιο ενδιαφέρον το ζήτημα είναι το γεγονός ότι οι δύο ποιητές, που αναγνωρίζονται ως κορυφαίοι εκπρόσωποί του, ο Browning και ο Tennyson, έγραψαν δραματικούς μονολόγους την ίδια περίοδο, εργαζόμενοι ανεξάρτητα ο ένας από τον άλλο. Εκ των πραγμάτων, ο δραματικός μονόλογος έχει αντιμετωπιστεί, από μία μερίδα της κριτικής, ως «αγγλικό» είδος, από την άποψη της προέλευσής του.

Υπάρχουν, ωστόσο, δύο βασικές ιστοριογραφικές επιλογές προκειμένου για τον δραματικό μονόλογο. Η πρώτη επιλογή βασίζεται στην άποψη ότι ο δραματικός μονόλογος είναι ένα νέο ποιητικό είδος και ότι εμφανίζεται σε μια ορισμένη ιστορική περίοδο, στο δεύτερο μισό του 19^{ου} αιώνα, ως διέξοδος σε διάφορες μορφές κρίσεων: ποιητολογικών, ειδολογικών, και ευρύτερα πολιτισμικών, εντοπισμένων στην αγγλική λογοτεχνία.

Σε πρόσφατη μελέτη, βέβαια, ο H. Tucker αποδέχεται ότι «θα βρισκόμασταν σε πολύ δύσκολη θέση, εάν καλούμασταν να αποδείξουμε ότι το ποίημα "The Thorn" του Wordsworth, το "Eloisa to Abelard" του Pope, το "L' Allegro" του Milton, ο πρόλογος στο "The Wife of Bath's Tale" του Chaucer είναι λιγότερο δραματικοί μονόλογοι, από όσο είναι τα ποιήματα του Browning, του Tennyson, [...], του Arnold, του Meredith, του Swinburne και άλλων»[79]. Αν και ο Tucker διευκρινίζει ότι κείμενα που θα μπορούσαν να ενταχθούν στο είδος έχουν γραφτεί πριν από τη βικτωριανή εποχή, τονίζει παράλληλα την ιδιαίτερη ευρετική σημασία την οποία συνεχίζει να έχει η ιδέα της επινόησης του είδους από τους βικτωριανούς, προκειμένου για την ιστορία της μοντέρνας ποίησης: «Η ιστορία της λογοτεχνίας μας είναι γεμάτη πεποίθηση, όταν κηρύσσει τον βικτωριανό δραματικό μονόλογο νέο είδος ποίησης. Η συγκεκριμένη αφήγηση σχετικά την ανάπτυξη της

[79]. H. F. Tucker, «From Monomania to Monologue: "St. Simeon Stylites" and the Rise of the Victorian Dramatic Monologue», *Victorian Poetry* 22 (1984), 121- 137· το παράθεμα: 122.

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΒΑΤΑΣΟΥ

μοντέρνας ποίησης είναι μια από τις καλύτερες που διαθέτουμε»[80]. Και πράγματι, όπως θα δούμε στη συνέχεια, κυρίως δια μέσου της θεωρίας του Langbaum, ο δραματικός μονόλογος θεωρήθηκε το λογοτεχνικό είδος, το οποίο εξασφαλίζει μια μορφή συνέχειας ανάμεσα στη ρομαντική και στη μοντέρνα ποίηση.

Στο πλαίσιο της δεύτερης τάσης για την ιστορία του δραματικού μονολόγου, δεν αμφισβητείται, βεβαίως, το αυταπόδεικτο· ότι, δηλαδή, κατά το δεύτερο ήμισυ του 19ου αιώνα, ο δραματικός μονόλογος αποκτά μία άνευ προηγουμένου κρισιμότητα στον χώρο της ποίησης και ότι η ειδολογική κυριαρχία του συνδέεται με ευρύτερες μεταβολές τόσο στο ειδικότερο πεδίο της ποίησης και της λογοτεχνίας όσο και στο ευρύτερο κοινωνικό και πολιτισμικό πεδίο (μεταβολές στις οποίες εστιάζει το ενδιαφέρον της η άλλη ιστοριογραφική τάση).

Όμως, ορθά κατά την άποψή μας, η δεύτερη "σχολή" της ιστορίας του δραματικού μονολόγου εγκαταλείπει το εξηγητικό σχήμα της γένεσης ή της επινόησης του είδους από τους βικτωριανούς ποιητές και δίνει έμφαση στο γεγονός ότι κείμενα που θα μπορούσαν να ενταχθούν στο είδος του δραματικού μονολόγου ή προδρομικά του είδη υπήρχαν ανέκαθεν, σε διάφορες λογοτεχνίες.

Η αδυναμία, πάντα κατά την άποψή μας, αυτής της άποψης έγκειται στο γεγονός ότι, προκειμένου να αποδείξει την ύπαρξη δραματικού μονολόγου πριν από τη βικτωριανή εποχή, επανακάμπτει στον τροπολογικό προσδιορισμό του. Αυτή η αδυναμία μειώνει την πειστική ισχύ της πρότασης, καθώς είναι δυνατόν να διατυπωθεί, και έχει όντως διατυπωθεί, η ένσταση (βλ. αναλυρικά στην ενότητα Α3- γ) ότι πολλά από τα κείμενα τα οποία επικαλείται, σαφώς όχι όλα, μοιάζουν με τον βικτωριανό δραματικό μονόλογο, μόνο από την άποψη ότι ο ομιλητής υποδεικνύεται πως δεν ταυτίζεται με τον ποιητή.

Γίνεται αντιληπτή, συνεπώς, η ανάγκη ενός ειδολογικού ορισμού του δραματικού μονόλογου, ο οποίος: α) να εξηγεί την εντύπωση διαλόγου, την οποία δημιουργεί το μονολογικό στη σύνθεσή του είδος και β) να μην λειτουργεί στην κατεύθυνση της ιστορικής περιχαράκωσής του.

Α3- β. Ιστοριογραφικό σχήμα: ο δραματικός μονόλογος ως θεραπεία και "μάσκα".

Διατυπώσαμε, και στη συνέχεια θα επιχειρήσουμε να τεκμηριώσουμε, την άποψη ότι η σχετική με τον δραματικό μονόλογο κριτική περιγράφει συχνά τη λειτουργία του είδους με μία ρητορική, την οποία μπορούμε να αποκαλέσουμε ρητορική της "θεραπείας" ή της "απόκρυψης". Στο πλαίσιό της, ο δραματικός μονόλογος παρουσιάζεται ως

[80]. Ό.π., 122.

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΒΑΤΑΣΟΥ

"αντίδοτο" ή "προσωπείο- μάσκα"[81], καθώς υποτίθεται ότι θεραπεύει ή καλύπτει διαφόρων ειδών κρίσεις, οι οποίες άπτονται είτε των προσωπικών αδιεξόδων των ποιητών είτε γενικευμένων ειδολογικών και πολιτισμικών κρίσεων. Από τις προσεγγίσεις που παρουσιάζουν τον δραματικό μονόλογο ως ποιητική επιλογή άμεσα συναρτημένη με αδιέξοδα, άλλες τα θεωρούν αδιέξοδα ψυχολογικής τάξης των ίδιων των ποιητών, άλλες ως αδιέξοδα ποιητικής τάξης και άλλες ως συνδυασμό ψυχολογικών και ποιητικών αδιεξόδων.

Πολύ χαρακτηριστικά, στη μελέτη του E. Faas, η δημιουργία[82] του δραματικού μονολόγου εντοπίζεται χρονικά την ίδια εποχή, κατά την οποία κυριαρχεί η «νέα επιστήμη της νόησης». Η ιστορική αυτή σύγκλιση αποδίδεται στη γενικότερη τάση της εποχής για αυτο-ανάλυση και ενδοσκόπηση, καθώς και στο ιδιαίτερα αυξημένο ενδιαφέρον για αποκλίνουσες συμπεριφορές και ψυχοσύνθεσεις. Οι βικτωριανοί, κατά τον Faas, διαπίστωναν ότι αυτό που οι σύγχρονοί τους ψυχολόγοι αντιμετώπιζαν ως απόκλιση από το φυσιολογικό, ήταν συμπεριφορές και καταστάσεις, οι οποίες παλαιότερα δεν αντιμετωπίζονταν ως παθολογικές.

Ο φόβος για την πιθανότητα να θεωρηθεί κανείς ψυχολογικά ασθενής και ο φόβος του εγκλεισμού σε ιδρύματα είχε λάβει πρωτόγνωρες διαστάσεις. Το έργο των ποιητών δεν έμενε στο απυρόβλητο των ψυχολογικών αναλύσεων. Στα περιοδικά της εποχής, πλάι στις βιβλιοκριτικές και στις παρουσιάσεις ποιητικών συλλογών, δημοσιεύονταν άρθρα και μελέτες που ανέλυαν την ψυχολογική φυσιογνωμία διαφόρων ποιητών, συναρτώντας την με ποικίλες μορφές πνευματικής παθολογίας (οι οποίες εμφανίζονταν, βεβαίως, και στο ευρύτερο κοινωνικό σύνολο).

Έτσι, κατά τον Faas, τόσο ο Browning όσο και ο Tennyson οδηγήθηκαν στον δραματικό μονόλογο «από την ίδια ώθηση να αντικειμενικοποιήσουν την ενδοσκόπηση [...]. Οι προσωπικές εμπειρίες ψυχολογικής ή / και παθολογικής φύσης [...] έπαιξαν ζωτικό ρόλο στην ανάδυση του δραματικού μονολόγου. Όπως οι γιατροί παρατηρούσαν τους έγκλειστους ασθενείς τους για συμπτώματα, τα οποία εν μέρει εμφάνιζαν και οι ίδιοι, έτσι

[81]. Για την ερμηνευτική και γραμματολογική αξιοποίηση της μάσκας ή/ και του προσωπείου από την κριτική για την ελληνική ποίηση, π.χ. βλ.: K. Myrsiades, «The Classical Past in Yannis Ritsos' Dramatic Monologues», *Papers on Language and Literature* 14 (Φθιν. 1978), 450- 458· Δώρα Μεντή, «Στράτης Θαλασσινός και Μαθιός Πασκάλης. Δύο προσωπεία του Γιώργου Σεφέρη», *Ποίηση* 13 (Άνοιξ.- Καλ. 1999), 188- 204· Αλ. Κοσματόπουλος, «Παρατηρήσεις στο έργο της Ζωής Καρέλλη», *Τετράδια Ευθύνης* 35 (1997) 70- 75.

[82]. Άποψή μας είναι ότι ο δραματικός μονόλογος δεν δημιουργείται από τους βικτωριανούς (βλ. αναλυτικά στην ενότητα Α3- γ). Έτσι, όταν χρησιμοποιούμε την έννοια της δημιουργίας, εννοείται σταθερά, της δημιουργίας, κατά την αντίληψη των κριτικών για τους οποίους γίνεται λόγος.

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΡΑΤΑΣΟΥ

και οι ποιητές χρησιμοποίησαν τα "κελιά φρενολογικών ιδρυμάτων"[83] των μονολόγων τους, για να εκθέσουν σε μια ωσεί κλινική ανάλυση τα δικά τους πιο πιεστικά πνευματικά διλήμματα»[84].

Συνοψίζοντας, ο Faas συνδέει τη δημιουργία του είδους: α) με την ανάγκη για ενδοσκόπηση και για ανάλυση ανησυχητικών ψυχολογικών καταστάσεων· β) με το γεγονός ότι η ελάχιστη απόκλιση από το "φυσιολογικό" μπορούσε να αποδοθεί σε νοητική διαταραχή και γ) με την αντίληψη ότι η αντικειμενικοποίηση της διαταραχής ή της απόκλισης αποτελούσε ένα βήμα προς την υπέρβασή της.

Ακόμη και αν δεχθούμε, προσωρινά, ότι ένα αντικειμενικό λογοτεχνικό είδος έχει μια ορισμένη θεραπευτική λειτουργικότητα και επιπλέον ότι μπορεί να καλύψει, με την έννοια της απόκρυψης, προσωπικές ανησυχίες και προβληματισμούς των ποιητών που επιδίδονται σε αυτό, ο δραματικός μονόλογος, ασφαλώς, δεν είναι το μοναδικό θεωρούμενο αντικειμενικό είδος. Εξάλλου, το είδος της υποτιθέμενης κάλυψης την οποία προσφέρει, φαίνεται να είναι ελάχιστα αποτελεσματικό εφόσον, όπως ο Faas μας πληροφορεί, «οι ποιητές ισχυρίζονταν ότι μιλούσαν απλώς εξ ονόματος των προσωπείων τους, ότι δεν μιλούσαν οι ίδιοι, ενώ οι κριτικοί επέμεναν για το αντίθετο. Ο Browning και οι άλλοι ποιητές, όπως πίστευε η κριτική, υιοθετούσαν μάσκες για να καμουφλάρουν τα συναισθήματά τους»[85]. Όσο για τη θεραπευτική του λειτουργία, αποτελεί, κατά την άποψή μας, μάλλον ένα λογοτεχνικό θέμα[86] παρά μια πειστική εξήγηση του σχηματισμού των λογοτεχνικών ειδών.

Ο Faas, όπως δείξαμε, δίνει μία αμιγώς ψυχολογική ερμηνεία της εμφάνισης του δραματικού μονολόγου. Η κρίση της ατομικής ψυχολογίας οδηγεί στη θεραπεία ή την απόκρυψη, δια μέσου του δραματικού μονολόγου. Στο μεταίχμιο αυτής της πρώτης ερμηνευτικής επιλογής και μίας τρίτης, η οποία συνδέει τη δημιουργία του δραματικού

---

[83]. Η έκφραση «κελιά φρενολογικών ιδρυμάτων» (madhouse cells) είναι λογοπαίγνιο. «Madhouse Cells» είναι ο επίτιτλος των δύο πρώτων δραματικών μονολόγων του Browning, των ποιημάτων «Porphyria's Lover» και «Johannes Agricola in Meditation».

[84]. Ek. Faas, *Retreat*..., ό.π., 14, 199-200.

[85]. Ό.π., 14, 199-200.

[86]. Βλ. π.χ. αυτό το θέμα στο ποίημα του Καβάφη «Μελαγχολία του Ιάσωνος Κλεάνδρου· ποιητού εν Κομμαγηνή· 595 μ. Χ.»: *Τα ποιήματα*, τόμ. Β': *1919- 1933*, φιλ. επιμ. Γ. Π. Σαββίδης, Αθήνα, Ίκαρος, 1991 (α' τυπ. έκδ. 1963), 30 (Στο εξής, οι παραπομπές στις εκδόσεις των ποιημάτων του Καβάφη θα εντάσσονται στο κυρίως κείμενο, με την ένδειξη τίτλου, τόμου, χρονιάς έκδοσης του ποιήματος, εφόσον υπάρχει, και σελίδας. Στη θέση της χρονιάς έκδοσης, θα καταχωρείται σε αγκύλες η χρονιά συγγραφής ή τελευταίας επεξεργασίας του ποιήματος) και στο κωμικό μυθιστόρημα του D. Lodge *Therapy. A Novel* (Λονδίνο, Penguin Books, 1996 (α' έκδ. 1995), όπου η ψυχοθεραπεύτρια του ήρωα τον συμβουλεύει: «Πρέπει να γράψεις κάτι που θα σε βγάλει από τον εαυτό σου, δεν θα σε πάει βαθύτερα μέσα σου» (ό.π., 43). Ο ήρωας γράφει στη συνέχεια πεζά κείμενα τα οποία θεωρεί δραματικούς μονολόγους, και σε αυτό το πλαίσιο σχολιάζει: «Τα επονομαζόμενα ψευδώνυμα έργα, ιδίως αυτά που έγραψε [ο Κίρκεγκορ] αμέσως μετά τον χωρισμό του με τη Ρεγγίνα [...] [ήταν] ένα είδος προσπάθειας να αντιμετωπίσει τις εμπειρίες του, να αποδεχθεί τις συνέπειες των επιλογών του, προσεγγίζοντας το υλικό πλαγίως, έμμεσα, μέσω μυθοπλασιών, καλυμμένο πίσω από μάσκες. Ήταν η ίδια ώθηση, υποθέτω, που με έκανε να γράψω τους μονολόγους [δεύτερο τμήμα του μυθιστορήματος]. Νομίζω ότι λέγονται δραματικοί μονόλογοι» (ό.π., 210).

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΒΑΤΑΣΟΥ

μονολόγου με μορφές ειδολογικών κρίσεων, είναι δυνατόν να εξεταστούν οι απόψεις που διατύπωσαν για το θέμα ο H. Miller και ο R. Langbaum. Οι δύο μελετητές συνδέουν την κρίση του εγώ (ο πρώτος) και την κρίση της γνωστικής αυτοπεποίθησης (ο δεύτερος) με την αμφισβήτηση του λυρικού είδους και την υποκατάστασή του από τον δραματικό μονόλογο.

Συγκεκριμένα, κατά τον Miller, ο δραματικός μονόλογος υπήρξε για ορισμένους ποιητές η απάντηση, ή η υπεκφυγή, μπροστά στην κατάρρευση της πεποίθησης για την ενότητα του εγώ. Έτσι, όπως υποστηρίζει σε μελέτη του 1963, ο Browning υιοθέτησε τον δραματικό μονόλογο ως μια προσπάθεια να κρατήσει αφανή την κρυφή του αποτυχία να βρει χαρακτήρα ή ένα ενιαίο εγώ για τον εαυτό του, το οποίο θα εξέφραζε στο λυρικό ποίημα: «Η "ταυτότητα" [όπως σχηματίζεται στον δραματικό μονόλογο] πρέπει να οριστεί ως αποτυχία [του ποιητή] να έχει οποιοδήποτε οριστικό εγώ και ως ανάγκη να δραματοποιήσει, στη φαντασία του, τους ρόλους των πιο διαφορετικών προσώπων ώστε να ικανοποιήσει όλες τις τάσεις της ύπαρξής του»[87].

Σε μεταγενέστερη μελέτη του, η ερμηνεία της υιοθέτησης του δραματικού μονολόγου από τον Browning περιορίζεται στο δεύτερο σκέλος, δηλαδή στην «ανάγκη [του Browning] να επεκτείνει τον εαυτό του», ενώ το πρώτο σκέλος (η αποτυχία του εγώ) αποδίδεται στον Hardy, τον ποιητή που υιοθετεί τον δραματικό μονόλογο, διότι δεν πιστεύει στη δυνατότητα να έχει οποιοδήποτε οριστικό εγώ[88]: «Αυτό που για τον Browning είναι μέσο διεύρυνσης και προσέγγισης της ολότητας, για τον Hardy είναι βάση ένδειας και διάλυσης»[89]. Ο δραματικός μονόλογος αναπληρώνει το κενό το οποίο αφήνει το λυρικό ποίημα, καθώς καταρρέουν οι πεποιθήσεις, οι οποίες για πολλούς αποτελούσαν τις προϋποθέσεις θεμελίωσής του.

Μια ανθρωπολογικού τύπου ερμηνεία της γένεσης του δραματικού μονολόγου, είναι εκείνη του R. Langbaum. Η βασικότερη, και πραγματικά αξιόλογη, ιστοριογραφική αρχή που διατυπώνει ο Langbaum, είναι ότι ο δραματικός μονόλογος αποτελεί επιμέρους εκδήλωση ενός νέου ποιητικού υπερ-είδους, της *ποίησης της εμπειρίας*, πρώτα δείγματα της οποίας αποτελούν τα ρομαντικά λυρικά ποιήματα. Ο δραματικός μονόλογος είναι αποτέλεσμα μετασχηματισμών στο πλαίσιο αυτών των λυρικών ποιημάτων.

Κατά τον Langbaum, ο Διαφωτισμός κληροδοτεί στον σύγχρονο άνθρωπο έναν κόσμο που στερείται νοήματος και η ανάδυση της μοντέρνας ποίησης, δηλαδή της ποίησης της εμπειρίας, προκύπτει μέσα από μια ευρύτερη διάλυση ή μεταβολή: τη διάλυση της

[87]. Τα παραθέματα από το βιβλίο της Howe, *Stages of*..., ό.π., 42.
[88]. H. J. Miller, «Hardy», ό.π., 278-281.
[89]. Ό.π., 281.

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΡΑΤΑΣΟΥ

κοινά αποδεκτής ηθικής και ιδεολογίας. Τα δεδομένα και ο εξωτερικός κόσμος (μετρήσιμα και αντικειμενικά), διαχωρίζονται από τις αξίες και τις ιδέες (οι οποίες ως υποκειμενικές κατασκευές δεν επιδέχονται αντικειμενικής επαλήθευσης). Έτσι, για τους ρομαντικούς, η σύλληψη του εξωτερικού κόσμου, η οποία επιτυγχάνεται δια μέσου της άμεσης εμπειρίας (της άμεσης βίωσής του), θεωρείται πρωταρχική και ασφαλής. Αντίθετα, το υποκείμενο δεν είναι σε θέση να έχει πεποίηθηση στην ορθότητα των στοχασμών και των κρίσεων που διατυπώνει για τον εξωτερικό κόσμο.

Στα ρομαντικά λυρικά ποιήματα, η σχέση ανάμεσα στην άμεση σύλληψη του κόσμου και στον στοχασμό, ο οποίος απολήγει στη συγκρότηση ιδεών, είναι προβληματική. Η ένταση ανάμεσα στην αντίληψη και στη σκέψη προκύπτει, όπως υποστηρίζει ο Langbaum, ρεαλιστικά, από την προοπτική του λυρικού εγώ. Το είδος, συνεπώς, της ποίησης της εμπειρίας μιμείται τη δομή της ανθρώπινης εμπειρίας. Σε αυτού του τύπου την ποίηση, το υποκείμενο φέρεται να βιώνει τον τρόπο με τον οποίο αρθρώνονται οι ιδέες και οι κρίσεις του για τον εξωτερικό κόσμο, και τη δυσαρμονία ανάμεσα στην εμπειρία και τις ιδέες και κρίσεις του.

Το συνηθέστερο αντικείμενο άμεσης σύλληψης στο λυρικό ποίημα είναι η φύση. Η φύση, όμως, έχοντας μετατραπεί σε στερεότυπο αντικείμενο θέασης στο λυρικό ποίημα, έπρεπε, πάντα κατά τον Langbaum, να αντικατασταθεί. Σε αυτή την ανάγκη εντοπίζει τη δημιουργία του δραματικού μονολόγου: «Αν υποκαταστήσουμε το φυσικό αντικείμενο [του λυρικού ποιήματος] με τον άνθρωπο, μπορούμε να διακρίνουμε τη σχέση του λυρικού ποιήματος, όχι μόνο με το συμβολιστικό ποίημα, αλλά και με το άλλο παράγωγο της αποκαλούμενης αντίδρασης στον ρομαντισμό, τον δραματικό μονόλογο»[90]. Κατά τον Langbaum, δηλαδή, όταν τη θέση της φύσης, ως αντικειμένου θέασης από την προοπτική του λυρικού εγώ, την παίρνει ο άνθρωπος, υπάρχουν οι όροι μετασχηματισμού του λυρικού ρομαντικού ποιήματος σε δραματικό μονόλογο. Διαπιστώνουμε ότι η λειτουργία του προσώπου σε έναν δραματικό μονόλογο, όπως την αντιλαμβάνεται ο Langbaum, είναι ταυτόσημη με εκείνη την οποία επιτελεί η φύση στο λυρικό ποίημα. Η ρήξη μεταξύ συμπάθειας και κρίσης, την οποία θεωρεί ειδοποιό χαρακτηριστικό του δραματικού μονολόγου, ισοδυναμεί με την ασυμμετρία μεταξύ άμεσης βίωσης / σύλληψης της φύσης και των ιδεών ή των κρίσεων που έπονται.

Ασφαλώς, ο τρόπος με τον οποίο ο Langbaum ερμηνεύει τη γένεση του δραματικού μονολόγου δια μέσου μετασχηματισμών του ρομαντικού λυρικού ποιήματος, όπως ορθά, κατά την άποψή μας, επισημαίνει η Carol Christ, παρουσιάζει κενά:

[90]. R. Langbaum, *The Poetry of Experience...*, ό.π., 71.

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΡΑΤΑΣΟΥ

Η ταύτιση την οποία κάνει ο Langbaum ανάμεσα στο ρομαντικό λυρικό ποίημα και στον δραματικό μονόλογο προϋποθέτει την υποκατάσταση του χαρακτήρα που μιλά στον μονόλογο, με το φυσικό αντικείμενο στο οποίο εστιάζονται οι στοχασμοί του ρομαντικού ποιητή. Στη θεωρία του Langbaum για τον δραματικό μονόλογο, ο δούκας του Browning [ο ομιλητής του μονολόγου «My Last Duchess»] καταλαμβάνει τη θέση του τοπίου, πάνω από το Tintern Abbey του Wordsworth ή του Mont Blanc του Shelley, καθώς παρέχουν μια παρόμοια αυθεντική περίσταση για βίωση (εμπειρία) και μια προβληματική κατάσταση για τον στοχασμό. Αλλά το γεγονός ότι ο ποιητής σε έναν δραματικό μονόλογο δεν εμφανίζεται ο ίδιος να καθοδηγεί την εμπειρία ή τον στοχασμό, δημιουργεί μια ουσιώδη διαφορά. Όποια προβλήματα εμπειρίας ή στοχασμού (ο οποίος έπεται αυτής της εμπειρίας) και αν αφορούν σε αυτά τα ρομαντικά ποιήματα, ο ποιητής, εντούτοις, μας καλεί να τα μοιραστούμε, προσφέροντας τον εαυτό του για να μας καθοδηγήσει. Ο ποιητής του δραματικού μονολόγου, από την άλλη, αποσύρεται από το ποίημα και δεν αυτοπροσφέρεται ως πηγή αξιών ή κρίσεων[91].

Στην περίπτωση του λυρικού ποιήματος η ασυμμετρία της κατ' αίσθησιν εμπειρίας με τη σκέψη δημιουργείται από την εικόνα της φύσης και τη βιώνει το λυρικό εγώ. Στην περίπτωση του δραματικού μονολόγου η ασυμμετρία (ρήξη συμπάθειας- κρίσης) παράγεται εξαιτίας του ομιλητή και τη βιώνει ο αναγνώστης. Η λειτουργία του φυσικού αντικειμένου στο λυρικό ποίημα έχει τη βάση της στο γεγονός ότι αυτό αποτελεί αντικείμενο παρατήρησης του λυρικού υποκειμένου. Αντιθέτως, το υποκείμενο εκφοράς στον δραματικό μονόλογο δεν είναι αντικείμενο παρατήρησης, αλλά αυτό το οποίο μπορεί, ανάμεσα σε άλλα, να παρατηρεί.

Διαδεδομένες είναι ακόμη οι ερμηνείες της δημιουργίας του δραματικού μονολόγου, που συνδέουν την ανάδυση του είδους με τις διαμορφωμένες αντιλήψεις ποιητών και κοινού για το λυρικό ποίημα, χωρίς, ωστόσο, να θέτουν άμεσα ζητήματα ευρύτερης κρίσης του εγώ με όρους υπαρκτικούς ή γνωσιολογικούς. Έτσι, ο E. Gray θεωρεί τον δραματικό μονόλογο αντίδραση στον «λυρικό εγωτισμό»: «Οι αναγνώστες (και όχι τόσο οι ποιητές) είναι πιθανόν να ενοχληθούν από τον "λυρικό εγωτισμό", από την τάση της φωνής του ομιλητή και της οπτικής του να πνίγει ή να προλαβαίνει όλους τους άλλους [...]. Οι βικτωριανοί ποιητές ενέγραψαν τη δυσφορία τους απέναντι στο ρομαντικό λυρικό ποίημα [...] στους δραματικούς μονολόγους τους, όπου η πληθώρα γκροτέσκων λεπτομερειών και κωμικών αναφορών καθιστά αντικείμενο ειρωνείας τον εγωτικό ομιλητή»[92].

[91]. Carol T. Christ, *Victorian and Modern Poetics*, Σικάγο, The Universtiy of Chicago Press, 1984, 16-17.
[92]. E. Gray, «"Out of me, out of me": Andrea, Ulysses, and Victorian Revisions of Egotistical Lyric», *Victorian Poetry* 36 (Φθιν. 1998). [Victorian Website]. Βλ. ωστόσο, όσα γράφει για το θέμα του ρομαντικού "εγώ" στον αγγλικό ρομαντισμό η Lilian Furst (*Η προοπτική του ρομαντισμού. Μια συγκριτική μελέτη των*

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΡΑΤΖΙΟΥ

Η συγκεκριμένη άποψη εμφανίζεται πολύ νωρίς στο πλαίσιο του σχετικού διαλόγου, όπως προκύπτει, από το μελέτημα του L. Etienne (1870). Κατ' αυτόν, στην εποχή του το ενδιαφέρον για τον εσωτερικό άνθρωπο συνυπάρχει με τη δυσφορία απέναντι στην αυτο- ανάλυση. Έτσι, θεωρεί τη δημιουργία της «νέας ποιητικής μορφής», δηλαδή του δραματικού μονολόγου, αντίδραση «ενάντια σε αυτή την αδιάκριτη συνήθεια να μιλά κανείς συνέχεια για τον εαυτό του»[93]. Ειδικά ο Browning, κατά τον Etienne, είναι «πνεύμα εντελώς αντικειμενικό, [που] θέτει έξω από τον εαυτό του το αντικείμενο του ενδιαφέροντός του· μόνο που δε σταματά στα συμβάντα της ιστορίας και της ζωής του ανθρώπου, αλλά ψάχνει τις ρίζες τους στην ψυχή των προσώπων του»[94].

Η άποψη του Etienne δεν περιοριορίζεται στην ερμηνεία της δημιουργίας του δραματικού μονολόγου, δια μέσου της υποχώρησης του λυρικού ποιήματος. Το γεγονός ότι η αυτο-ανάλυση του λυρικού ποιήματος γινόταν αντιληπτή ως «αδιάκριτη συνήθεια», συνδυάζεται με το δεσπόζον ενδιαφέρον για τον εσωτερικό άνθρωπο: «Φαίνεται ότι θέλουμε να βγούμε από τους εαυτούς μας· εξού και η ανάγκη του δράματος. Δεν θέλουμε, όμως, να αποποιηθούμε την μελέτη σε βάθος [του εσωτερικού ανθρώπου], εξού και η αδυναμία μας να ενδώσουμε στις δραματικές συμβάσεις»[95]. Κατά τον Etienne, το δράμα δεν μπορεί να παρουσιάσει το βάθος του εσωτερικού ανθρώπου και αυτή την αδυναμία του έρχεται να αναπληρώσει ο δραματικός μονόλογος. Έτσι, ο δραματικός μονόλογος απαντά σε μια διπλή ειδολογική κρίση: του λυρικού ποιήματος και του θεάτρου.

Τέλος, υπάρχουν αρκετοί μελετητές που αποδίδουν τη δημιουργία του δραματικού μονολόγου αποκλειστικά στην κρίση του δράματος. Ο MacCallum, για παράδειγμα θεωρεί ενδιαφέρον το ότι ο δραματικός μονόλογος «επεκτείνει τα όριά του σε βάρος των συνόρων του ομόρου του, του δράματος, κατά την εποχή που το τελευταίο εμφανίζεται ψυχορραγόν», προτείνοντας την εξήγηση ότι «ενώ ήταν διαδεδομένο το ενδιαφέρον για τον ατομικό χαρακτήρα και την εμπειρία του, το οποίο πρέπει να αισθάνεται ο θεατρικός συγγραφέας, αυτό εστιαζόταν όλο και περισσότερο στην εσωτερική ζωή σε βάρος των

ρομαντικών κινημάτων στην Αγγλία, τη Γαλλία και τη Γερμανία, σειρ. Επιστήμες του Ανθρώπου 6, μετ. Κλειώ Σύρμα, προλ. Στ. Ροζάνης, Αθήνα, Ψυχογιός, 2001 (α' αγγλ. έκδ. 1969), 140- 164).

[93]. L. Etienne, «Une nouvelle forme...», ό.π., 704. Στο σημείο αυτό, ωστόσο, πρέπει να σημειωθεί ότι ο Etienne μεταφέρει, άστοχα, στον αγγλικό ρομαντισμό τη "γαλλική εμπειρία" του ρομαντισμού, με την αδιάπτωτη έμφαση στο λυρικό εγώ. Για τη διαφορά αγγλικού και γαλλικού ρομαντισμού σε αυτό το θέμα, βλ.: Lilian Furst, ό.π., 140- 164. Αξίζει εδώ να σημειωθεί ο κυριότερος λόγος για τον οποίο, κατά τον Γ. Ρίτσο («Περί Μαγιακόβσκη»: *Μελετήματα*, Αθήνα, Κέδρος, 1980 (α' έκδ. 1974), 9- 33) ο σύγχρονος ποιητής αποφεύγει το "εγώ" και «εξαφανίζεται μέσα σ' έναν τρίτο, ή "ντύνεται" έναν τρίτο, αντικειμενικοποιώντας το υποκείμενο ή υποκειμενικοποιώντας το αντικείμενο» (ό.π., 29). Πρόκεται για την «σιωπηλή περίσκεψη» (ό.π., 29) μπροστά σε «μύθ[ους] παλαιότερ[ους] και νεότερ[ους]» (ό.π., 29), για μια συνθήκη γενικευμένης αβεβαιότητας, θα λέγαμε.

[94]. Ό.π., 709.

[95]. L. Etienne, «Une nouvelle forme...», ό.π., 715.

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΡΑΤΑΖΟΥ

εξωτερικών της εκδηλώσεων, τις οποίες πρέπει να παρουσιάζει ο θεατρικός συγγραφέας»[96].

Ο Hobsbaum, επίσης, υποστηρίζει ότι το είδος συνδέεται με την παρακμή της παραδοσιακής δραματουργίας, κατά την περίοδο ανάμεσα στο 1606 (τη χρονιά παραγωγής του Μάκβεθ) και το 1830[97]. Πιο συγκεκριμένα, συνδέεται με την παρανάγνωση της σαιξπηρικής δραματουργίας και με την συνεχώς αυξανόμενη επέκταση των μονολόγων σε βάρος της δράσης στη ρομαντική δραματική τέχνη των Wordsworth, Shelley, Coleridge, Byron και Keats[98]. Η επέκταση των μονολόγων θεωρήθηκε αρετή, από τους ίδιους τους δραματουργούς, αλλά και από την κριτική. Συμπτώματα της διάλυσης ήταν η ψευδοσαιξπηρική δραματουργία, τα εγχειρίδια ευγλωττίας και οι ανθολογίες μονολόγων[99].

Συχνά, οι θεωρίες που συνδέουν τη γένεση του δραματικού μονολόγου με την παρακμή του δράματος ή του λυρικού ποιήματος, συμπληρώνονται από την άποψη ότι ο δραματικός μονόλογος, εφόσον ολοκληρώσει τον ρόλο της αναπλήρωσης του συγκυριακού κενού, περνά στην ειδολογική εφεδρεία. Έτσι, ο Hobsbaum συγκρίνοντας δραματικό μονόλογο και δράμα παρατηρεί ότι «η εμπειρία στο δράμα είναι πιο σύνθετη, και αυτό εξηγεί γιατί ο δραματικός μονόλογος σηματοδοτεί μιαν αποτυχία στη δραματική παράδοση [...]. Προφανώς ο μονόλογος δεν είναι σε θέση να αντιμετωπίσει τα ευρύτερα δεδομένα του τραγικού δράματος. Ωστόσο, καθώς υπό μια έννοια είναι υποκατάστατό του, πρέπει να φαίνεται ότι το κάνει»[100].

Σε αυτό το πλαίσιο είναι δυνατόν να γίνει κατανοητή η εκτίμησή του ότι «κατά τον 20^{ο} αιώνα ο μονόλογος είναι μείζων διαδρομή για έναν ποιητή που θέλει να μάθει την τέχνη του [...]. Το να είχαν μείνει στα όριά του [οι μοντερνιστές] πιθανόν να είχε περιορίσει τις εκφραστικές τους ικανότητές. Συνεπώς, ίσως να μην είναι πλέον δυνατόν, για έναν σημαντικό ποιητή, να μείνει πιστός στον μονόλογο»[101].

Ανάλογη αρνητική αποτίμηση έκανε παλαιότερα και ο MacCallum, καθώς πίστευε ότι το ενδιαφέρον που παρουσιάζει ο δραματικός μονόλογος είναι κυρίως διανοητικό. Ο MacCallum είχε υποθέσει, ορθά, ότι το δράμα θα κέρδιζε το χαμένο έδαφος και,

---

[96]. M.W. MacCallum, «The Dramatic...», ό.π., 271, 272, 273.
[97]. Ph. Hobsbaum, «The Rise of the Dramatic Monologue», *Hudson Review* XXVIII (1975), 227-245· το παράθεμα: 229.
[98]. Η Howe θέτει το ακόλουθο, εύλογο κατά την άποψή μας, ερώτημα σχετικά με την άποψη του Hobsbaum: «Έχοντας υπόψη πόσο δημοφιλείς ήταν οι μακροσκελείς λόγοι που εκφέρονταν από έναν χαρακτήρα στο θέατρο, φαίνεται εντυπωσιακό που δεν υπάρχουν περισσότερα παραδείγματα δραματικών μονολόγων στη γαλλική ποίηση». Βλ. *Stages of*..., ό.π., 52.
[99]. Ο Hobsbaum αναφέρεται σε ανθολογίες μονολόγων αποσπασμένων από θεατρικά έργα, όπως η ανθολογία *The Beauties of Shakespeare* (Dodds, 1752), *Specimen of English Dramatic Poets* (Lamp, 1808) κ.ά.
[100]. Ph. Hobsbaum, «The Rise...», ό.π., 228, 233.
[101]. Ό.π., 244- 245.

λανθασμένα, ότι ο δραματικός μονολόγος, ο οποίος κατά τη γνώμη του ήταν βικτωριανή μόδα, θα υποχωρούσε[102].

Είναι αξιοσημείωτο ότι ο Sinfield, ο οποίος ανήκει σε εκείνους οι οποίοι υποστηρίζουν ότι ο δραματικός μονόλογος υπάρχει πριν από τη βικτωριανή εποχή, σχολιάζοντας τους λόγους επικαιροποίησης του είδους κατά τη βικτωριανή εποχή, διατυπώνει παρόμοιες εκτιμήσεις, για τη σχέση, αυτή τη φορά, δραματικού μονολόγου-λυρικής ποίησης. Ο δραματικός μονόλογος προσφέρει τη δυνατότητα στους ποιητές να δοκιμάσουν «έτερους λόγους, ως στάδια προς ένα προσωπικό ύφος»[103]:

Ο δραματικός μονόλογος [...] μπορεί να χρησιμοποιείται από τον ποιητή, ίσως όχι εντελώς εμπρόθετα, ως προσωρινός λόγος, μέσω του οποίου σταδιακά αναπτύσσει μια πρωτοπρόσωπη φωνή που δεν παρουσιάζει τα μειονεκτήματα, τα οποία προσπάθησαν να αποφύγουν οι βικτωριανοί. Εάν ο ποιητής μπορεί να καλλιεργήσει ένα ποιητικό "εγώ" επαρκώς διαφεύγον και απρόσωπο, το οποίο να υπαινίσσεται τη μυστηριώδη και απροσμέτρητη φύση της ανθρώπινης ψυχής· να ξεφεύγει από τη ρομαντική υπόθεση ότι το εγώ του ποιητή μπορεί να ενσωματωθεί, και μαζί του η αλήθεια, σε μία μοναδική γλωσσική ενέργεια· να διαθέτει ειρωνική αυτοσυνειδησία, αλλά να μην αποκλείει την προσωπική εμπλοκή, τότε δε θα χρειάζεται πλέον τον δραματικό μονόλογο. Θα έχει βρει τον δρόμο επιστροφής στην ευκαμψία της πρωτοπρόσωπης φωνής, την οποία απολάμβαναν οι ποιητές πριν από τον ρομαντισμό, χωρίς ωστόσο την αθωότητα τους. Ο δραματικός μονόλογος παρέχοντας τα περιθώρια πειραματισμού, προσφέρει ο ίδιος τα μέσα που τον καθιστούν περιττό[104].

Το λυρικό ποίημα (η «πρωτοπρόσωπη φωνή») "πάσχει" και τα συμπτώματά του ανήκουν στην ρομαντική "παθολογία". Ο δραματικός μονόλογος είναι ένα ισχυρό "αντικειμενικό" ποιητικό αντίδοτο στο ρομαντικό λυρικό ποίημα, καθώς υπηρετεί την ανάπτυξη μιας λυρικής έκφρασης, η οποία θα έχει προηγουμένως αποκαθαρθεί από τον υποκειμενισμό και την εγωκεντρικότητα του ρομαντικού λυρικού ποιήματος.

Η καταφανώς νοσταλγική γλώσσα που υιοθετεί ο Sinfield, κάνοντας λόγο για δρόμο επιστροφής στην εύκαμπτη πρωτοπρόσωπη φωνή που απολάμβαναν οι ποιητές πριν από την περίοδο του ρομαντισμού, καθιστά εμφανέστερη μια αντίληψη που, κατά την άποψή μας, συχνά υποφώσκει, όταν προκύπτει το ζήτημα της σχέσης του δραματικού μονολόγου με τα "μεγάλα" ή "φυσικά" λογοτεχνικά γένη. Ο δραματικός μονόλογος μοιάζει ξένος ή προσωρινός. Η ποίηση παρουσιάζεται να εκδηλώνεται κανονικά, πιο

[102]. «The Dramatic...», ό.π., 280- 281.
[103]. Al. Sinfield, *Dramatic Monologue*..., ό.π., 72.
[104]. Ό.π., 71.

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΡΑΤΑΣΟΥ

"φυσιολογικά", στο λυρικό ποίημα και το λυρικό ποίημα εδώ είναι αυτό στο οποίο αναγνωρίζει κανείς τη φωνή του ποιητή.

Το συγκεκριμένο ζήτημα, το οποίο αφορά σε ένα είδος δυσπιστίας μερίδας κριτικών (όχι όλων- και όχι των ίδιων των ποιητών) έναντι του δραματικού μονόλογου, παρουσιάζει κατά την άποψή μας ιδιαίτερο ενδιαφέρον, καθώς η δυσπιστία απορρέει από τη βεβαιότητα για την πρωτοκαθεδρία του λυρικού και του δραματικού γένους, και από την ανωτερότητα, την οποία τους προσδίδει η παλαιότατη, πεποίθηση για τη φυσικότητά τους.

Πρέπει να υπογραμμίσουμε ότι η πρακτική της συναφούς κριτικής να αντιπαραθέτει λογοτεχνικές κατηγορίες της γενικότητας της λυρικής και της δραματικής ποίησης στο είδος του δραματικού μονόλογου είναι εντυπωσιακή. Καθίσταται ακόμη πιο εντυπωσιακή, όταν λάβουμε υπόψη άλλες, περισσότερο δικαιωμένες, κατά την άποψή μας, αντιπαραθέσεις, του τύπου έπος- μυθιστόρημα, οι οποίες διεξάγονται σε ανάλογο επίπεδο αφαίρεσης.

Στο σημείο αυτό, είναι δυνατόν να αναρωτηθεί κανείς μήπως προκειμένου περί δραματικού μονολόγου, δεν προσεγγίζεται η περίπτωση ενός ακόμη λογοτεχνικού είδους, αλλά διακυβεύονται αντιλήψεις για το τι είναι και για το τι πρέπει να είναι η ποίηση. Από αυτή την άποψη, έχει ειδικό ενδιαφέρον ένα σχόλιο του Swinburne (1864), ο οποίος γράφοντας για τους δραματικούς μονολόγους «Mr Sludge, "The Medium"»[105] (*The Poems,* τόμ. Α', 821- 860) και «Caliban upon Setebos» (*The Poems*, τόμ. Α', 805- 812) του Browning, τους συγκρίνει με έργα πεζογραφικά και παρατηρεί ότι «είναι τόσο καλοί όσο [κείμενα] του Swift, ανώτεροί τους σε ορισμένα σημεία, κατώτεροί τους σε άλλα, ασύγκριτα ανώτεροι [κειμένων] του Thackeray, και νομίζω, λίγο ανώτεροι [κειμένων] του Chamfort και του Stendhal»[106].

Α3- γ. Ιστοριογραφικό σχήμα: προδρομικά είδη.

Σύμφωνα με τις αντιλήψεις μίας άλλης μερίδας κριτικών και ποιητών ο δραματικός μονόλογος δεν είναι ένα νέο ποιητικό είδος. Αφενός υπάρχουν ποιητές που έγραψαν κείμενα, τα οποία είναι δυνατόν να θεωρηθούν δραματικοί μονόλογοι, πολύ πριν από τη βικτωριανή εποχή[107] και αφετέρου υπάρχουν ρητορικά και λογοτεχνικά είδη τα οποία

[105]. Βλ. τη μετάφραση αποσπάσματος του ποιήματος: Ρόμπερτ Μπρόουνιγκ, «Ο κύριος Σλάνττζ, το μέντιουμ», μετ. Ζωή Καρέλλη, *Κοχλίας* 4 (Μάρτ. 1946), 64- 65, ανατύπ. σειρ. Τα Ελληνικά Περιοδικά ΙΙΙ. Περιοδικά του 20ού Αιώνα 5, Αθήνα, Ε.Λ.Ι.Α., 1983.
[106]. *The Swinburne Letters*, τόμ. Α', ό.π., 101-2.
[107]. Ο D. Shaw («Masks of the Unconscious: Bad Faith and Casuistry in the Dramatic Monologue», *ELH* 66 (1999), 439- 460) αναφέρει, ανάμεσα σε άλλους, τον Donne, τον Rochester και τον Chaucer. Ο Cl. Howard (*The Dramatic Monologue: Its Origin...*, ό.π., 70) αναφέρεται στους Marlowe, Sir Walter Raleigh, George

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΡΑΤΑΣΟΥ

αποτελούν προδρομικές μορφές του δραματικού μονολόγου. Κάτι ανάλογο εννοεί ο Έ. Πάουντ, ο οποίος στο *ABC of Reading* αναφέρεται σε σχετικά κείμενα και είδη: «Στην Αγγλία ο Robert Browning έδωσε νέα ζωή στη μορφή του μονολόγου ή δραματικού μονολόγου ή "προσωπείου", η γενεαλογία της οποίας φθάνει πίσω τουλάχιστον ώς τις *Ηρωίδες* του Οβιδίου, που είναι έμμετρες πλασματικές επιστολές, και στον Θεόκριτο και από εκεί χάνεται στην αρχαιότητα»[108].

Προτού περάσουμε στην παρουσίαση των απόψεων οι οποίες συνδέουν τον δραματικό μονόλογο με συγκεκριμένα λογοτεχνικά είδη, σκόπιμο είναι να αναφερθεί η σε γενικότερα βάση τοποθέτηση του ζητήματος από τον Curry, ο οποίος σημειώνει: «Η παρουσία της μορφής του [δραματικού] μονολόγου, πριν από την πλήρη αναγνώρισή της είναι μια απόδειξη ότι είναι φυσική και σημαντική. Οι καλλιτεχνικές μορφές ποτέ δεν εφευρίσκονται [...]. Μια ματιά στην αγγλική λογοτεχνία φανερώνει το γεγονός ότι ο μονόλογος δεν ήταν μια ξαφνική επινόηση του Browning, αλλά ότι είχε σταδιακά εκδιπλωθεί και ότι είναι μια φυσική μορφή, τόσο φυσική όσο και το θεατρικό έργο. Μια γνήσια ποιητική μορφή ποτέ δεν επινοείται [...], απλώς τελειοποιήθηκε από τον Browning»[109].

Όπως αναφέρθηκε στην αρχή της παρούσας ενότητας, έχουν επισημανθεί διάφορα λογοτεχνικά ή και ρητορικά είδη λόγου, τα οποία θεωρήθηκε ότι συνιστούν προδρομικές μορφές του[110]. Ο C. Howard, υποστηρίζει ότι η πλασματική επιστολή είναι το εγγύτερο, προς τον δραματικό μονόλογο, λογοτεχνικό είδος, γιατί στην επιστολή ο αποδέκτης επηρεάζει τα λεγόμενα του ομιλητή: «Ο Browning έκανε για τον δραματικό μονόλογο ό,τι έκανε ο Σαίξπηρ για το δράμα. Πήρε την παλαιά μορφή και της έδωσε νέο πνεύμα. Είδε

Turberville, Suckling, Robert Burns και Byron και ο Honan (*Broning's Characters*..., ό.π., 107) τους Skelton, Lovelace, Donne, Swift και Pope.

[108]. E. Pound, *ABC of Reading*, Λονδίνο- Βοστόνη, Faber and Faber, 1951,78. Βλ. ακόμη την άποψη του Fletcher («A Classification...», ό.π., 110): «Αρκεί λίγη σκέψη, έχοντας έστω και μικρή εξοικείωση με την ποίηση, για να φανεί πόσο απατηλή είναι η άποψη που διατυπώνεται κάποτε, ότι ο Browning επινόησε ή "ουσιαστικά επινόησε" τον δραματικό μονόλογο». Βλ. επίσης την άποψη της Wagner- Lawlor («The Pragmatics of Silence...», ό.π., [Victorian Website]): «ο δραματικός μονόλογος είναι ένα είδος που δεν εφευρέθηκε από τους ποιητές του 19ου αιώνα, αλλά σαφώς το παρέλαβαν και πλήρως το εκμεταλλεύτηκαν για πρώτη φορά αυτοί, ιδίως ο Robert Browning».

[109]. S. S. Curry, *Browning and the Dramatic*..., ό.π., 10- 11, 113, 16- 17.

[110]. Η Elisabeth Howe (*Stages of*.., ό.π., 51- 52) επιχειρώντας να ανιχνεύσει προδρομικά είδη του δραματικού μονολόγου στη γαλλική λογοτεχνία, αναφέρεται στο θεατρικό είδος του *δραματικού μονολόγου* [monologue dramatique/ διαφορετικό είδος από τον δραματικό μονόλογο]. Το είδος γνώρισε μεγάλη διάδοση κατά τον 15ο αιώνα. Επρόκειτο περί κωμικών ή μπουρλέσκων μονολόγων, οι οποίοι εκτελούνταν συχνά στον δρόμο. Η πιο ενδιαφέρουσα ομοιότητα του θεατρικού είδους με τον δραματικό μονόλογο την οποία εντοπίζει η Howe είναι το γεγονός ότι αυτά τα οποία κατανοεί ο μονολογιστής, για την περίσταση στην οποία βρίσκεται, είναι διαφορετικά από αυτά τα οποία αντιλαμβάνεται ο θεατής.

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΒΑΤΑΣΟΥ

τις ναρκωμένες δυνατότητές της και την ανέπτυξε σε έναν ξεχωριστό τύπο ποίησης, προσαρμοσμένο στις σύγχρονες ανάγκες»[111].

Αντίστοιχα, ο MacCallum υποστηρίζει ότι ο δραματικός μονόλογος «με κάποια μορφή, δεν ήταν εντελώς σπάνιος στην ποίηση ή ακόμη στην αγγλική ποίηση»[112] και φέρνει συγκεκριμένα παραδείγματα από την αγγλοσαξονική παράδοση και τη διαλεκτική ποίηση. Από τη σκοπιά των προδρομικών ειδών αναφέρεται στην πλασματική αυτοβιογραφία και στην πλασματική επιστολογραφία. Ειδικά για το τελευταίο είδος παρατηρεί ότι «στο πεδίο της είχαν εμφανιστεί αξιόλογα έργα, στο υπόδειγμα των *Ηρωίδων* του Οβιδίου, με το οποίο πειραματίστηκαν οι ελισαβετιανοί ποιητές, όχι χωρίς επιτυχία: ο Drayton με το *England's Heroical Epistles*, ο Daniel με το "Octavia to Marcus Antonius", και [...], περισσότερο από έναν αιώνα αργότερα, ο Pope [...] με το "Eloisa to Abelard"»[113].

Ο A. Sinfield υποστηρίζει ότι «ο δραματικός μονόλογος δεν είχε αναγνωριστεί ως τέτοιος μέχρι τους βικτωριανούς, αλλά η παράδοσή του ήταν μακρά και σταθερή. Από τους ρωμαϊκούς χρόνους ως το 19ο αιώνα ονομαζόταν προσωποποιία. Οι σημαντικότερες λογοτεχνικές μορφές της προσωποποιίας ήταν ο θρήνος, η επιστολή και ο χιουμοριστικός μονόλογος σε λαϊκή γλώσσα»[114].

Ο D. Culler αναφέρεται επίσης στα είδη της *προσωποποιίας* και του *μονοδράματος*. Η προσωποποιία ή υπόδυση (impersonation), είναι παλαιότατη ρητορική άσκηση στην οποία παρουσιάζεται να μιλά ένα πρόσωπο, ιστορικό ή φανταστικό. Η εν λόγω άσκηση αποτελούσε τμήμα της εκπαίδευσης στην Αγγλία μέχρι το 19ο αιώνα. Ο ασκούμενος έπρεπε να συνθέσει τον λόγο που θα μπορούσε να είχε εκφέρει ένα ιστορικό ή φανταστικό πρόσωπο σε μιαν ορισμένη περίσταση. Εντοπίζει μάλιστα ορισμένα νεανικά ποιήματα του Tennyson[115], τα οποία φανερώνουν επίδραση από το συγκεκριμένο ρητορικό είδος.

Το μονόδραμα[116] είναι το άλλο είδος που ο Culler συνυπολογίζει στην προϊστορία του δραματικού μονολόγου. Σε αυτό οι χαρακτήρες προσδιορίζονταν πάντα θετικά από άποψη ήθους. Το μονόδραμα εστιάζεται στην εκδίπλωση στιγμών έντασης, παθών τέτοιων των χαρακτήρων. Η σύγχρονη μορφή του μονοδράματος συνδέεται με το έργο *Pygmalion* του Ρουσώ (1762), ο οποίος θεωρείται ο εισηγητής της "μοντέρνας" του μορφής, και την

[111]. Cl. Howard, *The Dramatic Monologue: Its Origin...*, ό.π., 70. Βλ.. επίσης την άποψη του Curry (ό.π., 16-17), που θεωρεί την πλασματική επιστολή προδρομικό είδος.
[112]. MacCallum, «The Dramatic...», ό.π., 266-7.
[113]. Ό.π., 268.
[114]. Al. Sinfield, *Dramatic Monologue*, ό.π., 42.
[115]. D. A. Culler, «Monodrama and..», ό.π., 368-369. Πρόκειται για τη συλλογή *Poems by Two Brothers* (1827), και τα ποιήματα που αναφέρει είναι τα: «Anthony to Cleopatra», «Written by an Exile of Bassorah, While Sailing down the Euphrates», «Mithridates Presenting Berenice with the Cup of Poison» και «The High Priest to Alexander».
[116]. Ό.π., 370-371.

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΒΑΤΑΖΟΥ

Proserpina του Γκαίτε. Στην Αγγλία το είδος πέρασε μέσω της γερμανικής λογοτεχνίας, με τη μεσολάβηση του κύκλου των William Taylor του Norwich, Frank Sayers και Robert Southey Taylor. Η συνήθεια της συγγραφής μονοδραμάτων υποχωρεί γύρω στο 1814, χωρίς όμως να υποχωρήσει η επίδραση της τεχνικής του σε άλλα είδη.

Στο μεσαιωνικό είδος των θρήνων (planctus) στη λατινική γλώσσα, αλλά και σε δημώδεις γλώσσες, με παράδοση από τον 9ο αιώνα αναφέρεται ο Dronke[117]. Σε ορισμένους παριστάνεται κάποια γυναίκα να θρηνεί, επειδή χωρίζεται από τον εραστή της που ανήκει σε εχθρικό λαό (*Wulf and Eadwacer*) ή επειδή διώχνεται από τον άνδρα της (*The Wife's Complaint*)· άλλοι είναι θρήνοι με θέματα από την κλασική παράδοση (π.χ. θρήνοι της Διδούς, του Ορφέα, σε γλώσσα λατινική, 12ος αιώνας) και άλλοι με θέμα παρμένο από τη Βίβλο (π.χ. ιρλανδικός θρήνος της Εύας, 11ος αιώνας).

Ειδικά για το λατινικό ποίημα του 12ου αιώνα, «Planctus Oedipi» ο T. Hahn παρατηρεί ότι μαζί με τα παρόμοια ποιήματα φαίνεται να ορίζει μία νέα αφετηρία στη λατινική ποίηση: «οι θρήνοι παίρνουν τη μορφή στενά προσωπικών, συναισθηματικά φορτισμένων δραματικών μονολόγων. Οι γνωστότεροι και με τη μεγαλύτερη επίδραση αναδημιουργούν τα λόγια του Χριστού στο σταυρό ή της Παρθένου στα πόδια του»[118]. Μια σειρά τέτοιων θρήνων, όπως επισημαίνει ο Hahn, έγραψε ο Αβελάρδος, υπό την επίδραση των οποίων ανώνυμος ποιητής έγραψε τον «Planctus Oedipi», για το οποίο παρατηρεί: «Σε όλη την έκταση του ποιήματος ο Οιδίποδας εκδηλώνει μία συνείδηση του εαυτού του που τον καθιστά ισότιμο με τον Caliban στο "Caliban upon Setebos" του Browning»[119]. Συσχετίζει ερμηνευτικά την ομοιότητα των θρήνων με τους δραματικούς μονόλογους, με το γεγονός ότι εκείνη την περίοδο ο χριστιανισμός γινόταν «αποφασιστικά εσωστρεφής και εξατομικευμένος»[120].

Η Käte Hamburger θεωρεί το «ποίημα- ρόλο» (Rollengedicht), όπως αποκαλείται στη γερμανική λογοτεχνία ο δραματικός μονόλογος, ιδιότυπο ποιητικό είδος, μαζί με την μπαλλάντα και την έκφραση. Το αρχαίο αναπαραστατικό επίγραμμα αποτέλεσε μία από τις συνιστώσες οι οποίες απέληξαν στο ποίημα- ρόλο· πιο συγκεκριμένα το ποίημα- ρόλος προκύπτει, καθώς αναδύεται ο τύπος επιγράμματος στο οποίο το αφιερωματικό γλυπτό ή ο αφιερωματικός πίνακας αυτοπαρουσιάζονται και μιλούν τα ίδια. Αυτό το φαινόμενο επανέρχεται, για παράδειγμα, στα μεσαιωνικά επιγράμματα[121].

---

[117]. Για τις πληροφορίες που ακολουθούν, βλ.: P. Dronke, *Poetic Individuality in the Middle Ages*, Οξφόρδη, Clarendon Press, 1970, 26-30, 114-145.
[118]. Th. Hahn, «The Medieval Oedipus», *Comparative Literature* 3 (Καλ. 1980), 225- 237· το παράθεμα: 225.
[119]. Ό.π., 229.
[120]. Ό.π., 229.
[121]. Käte Hamburger, *The Logic of Literature*, μετ. Marilynn J. Rose, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1993 (α' γερμ. έκδ. 1951), 301.

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΡΑΤΑΣΟΥ

Πράγματι στο 6ο βιβλίο της *Παλατινής Ανθολογίας* υπάρχουν 18 αφιερωματικά επιγράμματα στα οποία μιλούν τα ίδια τα αφιερώματα (βιβλία, τρίποδες, λύχνοι, όπλα, θεατρικές προσωπίδες, αγάλματα, εικόνες, εργαλεία τεχνιτών κ.ά)[122]. Στο σύνολο των 358 επιγραμμάτων του βιβλίου, τα 46 εκφέρονται από θεό, πράγμα ή πρόσωπο, που υποδεικνύεται ότι δεν είναι ο επιγραμματοποιός. Επιγράμματα στα οποία μιλά ένας θεός, ένα πράγμα ή κάποιος που υποδεικνύεται ότι δεν είναι ο επιγραμματοποιός, αν και σε μικρότερο αριθμό, απαντούν ακόμη στα προτρεπτικά[123] και στα ερωτικά[124].

Άποψή μας είναι ότι τα πρώτα κείμενα, που θα μπορούσαν να ενταχθούν στο είδος των δραματικών μονολόγων, ανάγονται στο έργο του Θεόκριτου και του Ηρώνδα. Δεν είναι τυχαίο το γεγονός ότι τέτοια κείμενα εμφανίζονται σε μία εποχή κατά την οποία τα ειδολογικά ζητήματα αποκτούν κρισιμότητα και τα παραδοσιακά ποιητικά γένη αμφισβητούνται[125].

Ενδιαφέρουσα, σε αυτό το πλαίσιο, είναι η αναφορά του Langbaum σε ποίημα του Θεόκριτου (και άλλους "μονολόγους"), που δεν είναι, κατά την άποψή του, δραματικοί

---

[122]. Παραθέτουμε ένα καλλιμάχειο επίγραμμα, στο οποίο ομιλεί μία θεατρική προσωπίδα (βλ.: *Τα αρχαία ελληνικά αναθηματικά και προτρεπτικά επιγράμματα. (Το έκτο (VI) και το δέκατο βιβλίο της Ελληνικής ή Παλατινής Ανθολογίας)*, προλ.- μετ. Β. Ι. Λαζανάς, Αθήνα, Παπαδήμας, 1992, αρ. επιγρ. 310, 194): «Ο Σίμος, γιος του Μίκκου, με αφιέρωσε στις Μούσες,/ ζητώντας ευρυμάθεια. Κι αυτές, όπως ο Γλαύκος,/ το δώρο το μικρό, το ανταπέδωσε με πλέον μεγάλο δώρο./ Όσο για μένα, προσωπίδα τραγική του Διονύσου, μένω με στόμα/ ανοιχτό, ακόμη μεγαλύτερο- δύο φορές- από αυτό του θεού της Σάμου./ Κι ακούω τα μικρά παιδιά: «Κόμη ιερή»! Το ακούω και στο όνειρό μου ακόμη».

[123]. Παραθέτουμε το επίγραμμα του Λεωνίδα του Ταραντίνου (γεν. περίπου το 325 π. Χ.) (βλ.: ό.π., αρ. επιγρ. 1, 231): «Ωραίος ο πλους. Έφθασε ήδη η χελιδόνα η κελαδούσα/ και ο χαριτόβρυτος ο Ζέφυρος γλυκά φυσά και πνέει./ Ανθοβολούν οι αγροί και η θάλασσα έχει κοπάσει,/ που έβραζε, ως χθες, από της θύελλας τη μανία./ Τις άγκυρες σηκώστε, λύστε τα πανιά, ναυτίλοι/ και πλέετε. Εγώ ο Πρίαπος αυτά σας παραγγέλλω/ των λιμανιών ο επόπτης. Για κάθε εμπόριο ανοιχτός ο δρόμος είναι». Αυτό και ορισμένα άλλα επιγράμματα "θαλασσινά" είναι δυνατόν να συσχετιστούν με το μονοδραματικό σονέτο του Καβάφη «Έμπορος Αλεξανδρεύς» (*Κρυμμένα ποιήματα*, [1893], 39).

[124]. Από τα ερωτικά επιγράμματα, παραθέτουμε επίγραμμα του Στατυλλίου Φλάκου (1ος αιώνας π.Χ., ίσως ρωμαϊκής καταγωγής) (βλ.: *Τα αρχαία ελληνικά ερωτικά επιγράμματα. Ολόκληρο το πέμπτο (V) βιβλίο της Ελληνικής ή Παλατινής Ανθολογίας*, προλ. - μετ. Β. Ι. Λαζανάς, Αθήνα, Παπαδήμας, 1990, αρ. επιγρ. 5, 29): «Στη Νάπη την επίορκην, εμέ, τον αργυρό το Λύχνο,/ των παννυχίδων τους το μάρτυρα, ο Φλάκκος έχει προσφέρει./ Και τώρα, πλάι στην κλίνη της, μαραίνομαι και φθίνω,/ τα αίσχη τα περίτεχνα της άπιστης θωρώντας./ Καθώς εγώ και συ θα φθείρεσαι, το ξέρω, Φλάκκο·/ ο ένας απ' τον άλλο μακριά, από τον ίδιο πόθο καίμε». Βλ. ακόμη το ποίημα «Ο λύχνος του Φλάκκου» (Ι. Γρυπάρης, *Άπαντα τα πρωτότυπα με τα μικρά μεταφράσματα*, έκρ. Γ. Βαλέτας, Αθήνα, Δωρικός, 1967 (α' έκδ. 1952), 133): «Χρυσό λυχνάρι, μάρτυρα νυχτερινής αγάπης, / μ' έδωκε ο Φλάκκος ο πιστός της άπιστης της Νάπης. / Και πλάγι στο κρεββάτι της μαραίνομαι απ' τον πόνο/ να βλέπω της επίορκης τόσες ντροπές και λυώνω/ Φλάκκε. Σε δέρνει άγρυπνο και σε κακό μεγάλο. / Κι οι δυο καιούμαστε μακριά ο ένας απ' τον άλλο». Το ποίημα είναι μετάφραση του αρχαίου επιγράμματος και δεν «μπορεί κανείς να το πάρει *σαν μετάφρασμα* από Λατίνο ποιητή», όπως παρατηρεί ο Βαλέτας (ό.π., 559).

[125]. Κατά τον Θ. Δ. Παπαγγελή (*Η ποιητική των ρωμαίων «Νεωτέρων». Προϋποθέσεις και προεκτάσεις*, Αθήνα, Μ.Ι.Ε.Τ., 1994), δύο βασικοί παράγοντες οι οποίοι «περιορίζουν δραστικά ή καταργούν τη λειτουργικότητα» του δράματος, της λυρικής ποίησης και του έπους είναι «η σύσταση της ανθρώπινης κοινότητας και η στάση απέναντι στο μύθο» (ό.π., 25). Ως προς τους συνειδητούς όρους με τους οποίους τίθεται το ζήτημα των παραδοσιακών ειδών, στο πλαίσιο της ελληνιστικής ποίησης, βλ.: «[οι Αλεξανδρινοί ποιητές και κριτικοί] ταξινομούν αυστηρά, κωδικοποιούν και περιγράφουν με θεωρητική ακρίβεια και ταυτόχρονα, με τη λόγια αυτοσυνειδησία και τη στοχαστική τους απόσταση, επιδίδονται σε άνετο παιχνίδι με τις φόρμες και τις ειδολογικές συμβάσεις, διασταυρώνοντας τα είδη και αναμειγνύοντας τις λογοτεχνικές διαλέκτους» (ό.π., 34).

μονόλογοι. Διατυπώνει, συγκεκριμένα, την εξής άποψη: «εάν αποφασίσουμε να αντιμετωπίσουμε τον δραματικό μονόλογο ως παραδοσιακό είδος, τότε κάθε λυρικό ποίημα στο οποίο ο ομιλητής μοιάζει να είναι άλλος από τον ποιητή, στην πραγματικότητα σχεδόν όλα τα ερωτικά τραγούδια και οι θρήνοι (το ποίημα "Lycidas", το *Άσμα Ασμάτων*, ο "Κύκλωπας" του Θεόκριτου, το αγγλοσαξονικό "Banished Wife's Lament") γίνονται δραματικοί μονόλογοι»[126].

Η ένσταση δικαιολογείται, κατά την άποψή μας, ως προς το σκέλος εκείνο το οποίο αφορά στο πώς ορίζεται ο δραματικός μονόλογος. Έτσι, κάθε ποίημα στο οποίο ο ομιλητής υποδεικνύεται ότι δεν είναι ο ποιητής δεν είναι αναγκαστικά δραματικός μονόλογος (χωρίς αυτό να σημαίνει ότι, αν δεν είναι δραματικός μονόλογος, είναι υποχρεωτικά λυρικό ποίημα). Όμως, τέτοιοι ορισμοί, όπως επανειλημμένα παρατηρήσαμε, δεν ορίζουν τον δραματικό μονόλογο ως (παραδοσιακό ή μη παραδοσιακό) είδος· τον ορίζουν σε τροπολογικό επίπεδο.

Ως προς το συγκεκριμένο, ωστόσο, παράδειγμα από την ποίηση του Θεόκριτου[127] (τον «Κύκλωπα»), πρέπει να παρατηρηθεί ότι δεν είναι δυνατόν να θεωρηθεί δραματικός μονόλογος, όχι επειδή είναι «παραδοσιακό», αλλά επειδή ο λόγος εκχωρείται στον Κύκλωπα μετά τον 18^{ο} στίχο του ποιήματος, ενώ στους στίχους 1- 18 και 80- 81 τον λόγο έχει ένα *απροσδιόριστου ποιού* υποκείμενο εκφοράς (για την αντίθεση προσδιορισμένο-απροσδιόριστο υποκείμενο εκφοράς βλ. Β3)[128]. Υπάρχουν, όμως, τρεις μονόλογοι χαρακτήρων του Θεόκριτου[129], οι «Φαρμακεύτριες», ο «Κώμος» και ο «Βουκολίσκος», οι οποίοι, σύμφωνα ακόμα και με το κριτήριο της ρήξης συμπάθειας- κρίσης του Langbaum, είναι δραματικοί μονόλογοι[130].

---

[126]. Βλ.: *The Poetry of Experience*..., ό.π., 75.

[127]. Για τα ποιήματα του Θεόκριτου, εκτός από τις «Φαρμακεύτριες», παραπέμπουμε στο: *Theocritus*, έκδ. A. S. F. Gow, τόμ. Α', Cambridge, Cambridge University Press, 1952. Στο εξής οι αναφορές σε αυτή την έκδοση εντάσσονται στο κυρίως κείμενο, με ένδειξη στίχων. Σε υποσημειώσεις έχει γίνει πεζή απόδοσή τους. Το ίδιο ισχύει και για τα αγγλικά ποιήματα που σχολιάζονται στην εργασία.

[128]. Για τα υπόλοιπα ποιήματα στα οποία αναφέρεται ο Langbaum, να κάνουμε τις εξής επισημάνσεις: το *Άσμα Ασμάτων* δεν είναι μονολογικό στη σύνθεσή του, οπότε δεν εμπίπτει στο συγκεκριμένο πλαίσιο συζήτησης. Το αγγλοσαξονικό ποίημα «The Banished Wife's Lament», από τη δική μας σκοπιά, ανήκει σε άλλο μονοδραματικό είδος, στον εκφραστικό μονόλογο (βλ. αναλυτικά στην ενότητα Γ3). Εντάσσεται σε μία περίσταση εκφοράς μονολόγου, αυτή κατά την οποία ένας γυναικείος χαρακτήρας μονολογεί ύστερα από την απομάκρυνσή της (για ποικίλους λόγους) από τον αγαπημένο της. Οι ειδολογικές εκδοχές αυτής της περίστασης προσεγγίζονται στην ενότητα Γ7. Το ποίημα «Lycidas» του Μίλτονα είναι επίσης εκφραστικός μονόλογος.

[129]. Για μια ενδιαφέρουσα τοποθέτηση του έργου του Θεόκριτου στο γενικότερο πλαίσιο της ελληνιστικής- καλλιμάχειας- αναθεώρησης της ποιητικής παράδοσης, βλ.: Θ. Δ. Παπαγγελής, *Η ποιητική*..., ό.π., ιδίως 42-52.

[130]. Σύμφωνα με τα δικά μας κριτήρια (δηλαδή, αυτά τα οποία αφορούν στην επικοινωνιακή λογική των μονολόγων), δραματικοί μονόλογοι είναι μόνον οι «Φαρμακεύτριες» του Θεόκριτου και ο «Πορνοβοσκός» του Ηρώνδα. Ο «Βουκολίσκος» και ο «Κώμος» ανήκουν στις κωμικές εκδοχές του δραματικού μονολόγου (βλ. αναλυτικά στην ενότητα Γ2- δ). Τέλος, το ποίημα «Αΐτης» είναι εκφραστικός μονόλογος (για το είδος του εκφραστικού μονολόγου, βλ. αναλυτικά στην ενότητα Γ3).

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΡΑΤΑΣΟΥ

Κάνοντας αρχή με τις «Φαρμακεύτριες», πρέπει να διευκρινιστεί ότι έχει ήδη χαρακτηριστεί ως δραματικός μονόλογος[131]. Ο W. R. Johnson, παρατηρεί, από την άποψη που μας ενδιαφέρει: «το δημιούργημα του Θεόκριτου είναι μια θεότρελη κυρία που κάνει θεότρελα γυναικεία πράγματα, αλλά είναι πολύ ζωντανή και ερεθιστική. Καθώς η Σιμαίθα [η μονολογίστρια στο ποίημα] του Θεόκριτου ουρλιάζει και κλαίγεται στην υπηρέτριά της, έρχεται σταδιακά στο φως αυτό που την απασχολεί και αρχίζουμε να την γνωρίζουμε γιατί αρχίζουμε να βλέπουμε τι της συνέβη με αποτέλεσμα *αυτή και το ποίημά της* να *ζωντανεύουν*, υψηλότερος έπαινος δεν μπορεί να δοθεί, *με τον τρόπο των σπουδαίων δραματικών μονολόγων του Browning*»[132].

Πρέπει, ωστόσο, να παρατηρήσουμε ότι οι συνθήκες εκφοράς του μονολόγου είναι αρκετά πιο περίπλοκες, από όσο εννοεί ο Johnson. Έτσι, κατά την άποψή μας, η εικόνα της μονολογίστριας Σιμαίθας, δεν είναι παιγνιώδης ή εύθυμη (βλ. αναλυτικά στην ενότητα Γ7). Αντιθέτως, όπως σχολιάζει ο G. O. Hutchinson η Σιμαίθα δημιουργεί ανάμικτα συναισθήματα: «Ουσιαστικά το πρώτο τραγούδι [το μέρος της μαγικής τελετής][133] αποβλέπει να φανεί παράξενο και να μας αποστασιοποιήσει από τη Σιμαίθα, ενώ το δεύτερο [η προσευχή της Σιμαίθας/ εξιστόρηση της ερωτικής προϊστορίας] να μας συγκινήσει και να κερδίσει τη συμπάθειά μας [...]»[134]. Αυτή η περιγραφή των αναγνωστικών αντιδράσεων, η οποία εμφανίζει σαφείς αναλογίες με την ρήξη συμπάθειας- κρίσης, ισχύει όχι μόνο προκειμένου για τη διάθεση που δημιουργεί στον αναγνώστη το πρώτο και το δεύτερο μέρος του ποιήματος χωριστά. Ισχύει, με έναν ενδιαφέροντα αναδιπλασιασμό, και στο εσωτερικό του δεύτερου μέρους: «Οι υπαινιγμοί επιθετικότητας του προηγούμενου τελετουργικού [πρώτο μέρος] γίνονται εδώ [μέρος δεύτερο/ στ. 159- 162] ανοικτοί και ακραίοι. Η μαγεία παρουσιάζεται με την πιο σκοτεινή της όψη και η συμπάθειά μας ψυχραίνεται [...]. Τώτα [μέρος δεύτερο/ στ. 163] η Σιμαίθα εγκαταλείπει τον εαυτό της, μια θνητή που υποφέρει, στη θεότητα [...] και νιώθουμε ξανά ειλικρινή συμπάθεια για τη Σιμαίθα»[135].

---

[131]. Ως προς την υπόθεση του ποιήματος αναφέρουμε εν συντομία ότι η Σιμαίθα, μονολογίστρια του ποιήματος, έχει λόγους να πιστεύει ότι ο εραστής της, ο Δέλφης, έχει πάψει να ενδιαφέρεται για αυτή. Ετοιμάζει φίλτρο για την ερωτική του μεταστροφή και, παράλληλα, σχεδιάζει να τον εκδικηθεί, δηλητηριάζοντάς τον, σε περίπτωση που δεν επιτύχει το φίλτρο. Σχολιασμός του ποιήματος από τη δική μας σκοπιά (και στο πλαίσιο της περίστασης μονοδραματικών ποιημάτων με μονολογίστρια γυναίκα η οποία έχει χάσει τον αγαπημένο της) γίνεται στην ενότητα Γ7.

[132]. W. R. Johnson, *The Idea of Lyric: Lyric Modes in Ancient and Modern Poetry*, σειρ. Eidos, Berkeley-Λος Άντζελες- California, University of California Press, 1982, 167.

[133]. Ο μονόλογος χωρίζεται σε δύο μέρη. Στο πρώτο η μονολογίστρια, μαζί με την υπηρέτριά της, κάνουν τη μαγική τελετή για να επιστρέψει ο Δέλφης. Στο δεύτερο, η Σιμαίθα είναι μόνη της και απευθύνεται στη Σελήνη.

[134]. G. O. Hutchinson, *Hellenistic Poetry*, Οξφόρδη, Oxford University Press, 1988, 153, 159- 160.

[135]. Ό.π., 159- 160.

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΒΒΑΤΑΖΟΥ

Από την πλευρά του ο Θ. Α. Παπαγγελής σχολιάζει ως εξής: «Τη *σκυθρωπή τελετή* τη φωτίζει η Σελήνη, και η "φαρμακεύτρια" έχει υψηλά επαγγελματικά πρότυπα αφού θέλει το θελκτήριο σκεύασμά της αντάξιο της ανόσιας τριάδας Κίρκης, Μήδειας και Περιμήδης. Αλλά, βέβαια, η Σιμαίθα είναι μια μάγισσα της γειτονιάς, η συνοικία του έρωτά της λαϊκή, η περιπέτειά της με τον Δέλφι απλώς "ρόζ". Το Ειδύλλιο γοητεύει με τις εντάσεις του ανάμεσα στην προωθημένη ρητορική του πάθους και το καθημερινό του σενάριο και, κυρίως, ανάμεσα στη *δαιμονική πριμαντόνα* και το μικροαστικό "ερωμένιον" (ό.π., 50 - 51)[136].

Ο ομιλητής του «Κώμου»[137] είναι ένας συμπαθητικός χαρακτήρας, με μειωμένη αυτοεκτίμηση: «Ἦ ρα γε τοι σιμός καταφαίνομαι εγγύθεν ήμεν,/ νύμφα, και προγένειος» (στ. 8- 9)[138]; Αφού στείλει το βοηθό του να βοσκήσει το κοπάδι, ο ίδιος πάει στη σπηλιά της αγαπημένης του Αμαρυλλίδας, για να της κάνει καντάδα (κώμος), ώστε να την πείσει να τον δεχτεί ξανά.

Στη συνέχεια, ξεκινά την καντάδα του, η οποία στην πραγματικότητα χωρίζεται σε δύο διαφορετικού ύφους τραγούδια[139]. Μεσολαβούν μεταβατικοί στίχοι που δεν απευθύνονται στην Αμαρυλίδα, αλλά εις εαυτόν: «Ἄλλεται οφθαλμός μευ ο δεξιός· άρα γ' ιδησώ/ αυτάν; Ασεύμαι ποτί ταν πίτυν ώδ' αποκλινθείς·/ και κε μ' ίσως ποτίδοι, επεί ουκ αδαμαντίνα εστίν» (στ. 37- 39)[140]. Εις εαυτόν απευθύνονται και οι στίχοι 40- 51, στους οποίους ο μονολογιστής κάνει λόγο για εραστές που κέρδισαν γυναίκες τις οποίες κανονικά δεν θα μπορούσαν να διεκδικήσουν.

Το τραγούδι του, ως σύνολο, δημιουργεί αντιφατική εντύπωση. Το είδος του κώμου (καντάδα μπροστά στην πόρτα της ερωμένης) απαντά συνήθως σε αστικά συμφραζόμενα και η μετατόπισή του σε βουκολικό περιβάλλον, έχει αποδοθεί σε σατιρική πρόθεση του Θεόκριτου. Αυτά δε που υπόσχεται ο ομιλητής στην αγαπημένη του είναι

---

[136]. Η αντίθεση που υπονοείται στο σχόλιο του Παπαγγελή δεν είναι ανάμεσα στο σοβαρό και το παιγνιώδες, αλλά στο ηρωικό και το ταπεινό. Επ' αυτού βλ. (ό.π., 50): «[Στα ποιήματα του Θεόκριτου] οι αλλαγές γίνονται άμεσα ορατές στον τόνο και στις θεματικές προτεραιότητες. Η αποκατάσταση και η ανάδειξη του μη ηρωικού, του ταπεινού και του καθημερινού είναι ενδεικτική περίπτωση».

[137]. *Theocritus*, ό.π., *A'*, 30- 33. Οπωσδήποτε, η ρήξη συμπάθειας- κρίσης σε αυτό το ποίημα δεν σημαίνει σύγκρουσή τους, καθώς ο μονολογιστής δεν είναι αξιόμεμπτος (reprehensible). Εδώ, σύμφωνα με τη λογική του Lanbaum, η συμπάθεια την οποία εκχωρεί ο αναγνώστης στον μονολογιστή, προκειμένου να τον κατανοήσει, δεν αναιρεί το γεγονός ότι αυτά στα οποία καταλήγει ο αναγνώστης είναι διαφορετικά από εκείνα στα οποία καταλήγει ο μονολογιστής, καθώς και οι δύο κρίνουν την περίσταση. Για αυτή την εκδοχή της ρήξης συμπάθειας- κρίσης, βλ.: *The Poetry of Experience*..., ό.π., 105.

[138]. «Από κοντά, μήπως η μύτη μου είν' άσκημη και πεταχτό το γένι μου, κόρη;».

[139]. Βλ. την επισήμανση του G. O. Hutchinson (*Hellenistic*..., ό.π., 172): «Το τραγούδι [του μονολογιστή] στην πραγματικότητα χωρίζεται σε δύο διαφορετικά τραγούδια (6- 36 και 40- 51) που τα διακρίνει έντονη αντίθεση. Το δεύτερο είναι αισθησιακό, έμμεσο, κομψό, το πρώτο αφελώς ευθύ και γκροτέσκα κακότεχνο. Η λιγότερο εμφατική διάκριση της πράξης του τραγουδιού [από τα συμφραζόμενά του] συνοδεύεται από μια έντονη εσωτερική διαίρεση».

[140]. «Πετάει το μάτι μου το δεξί· άραγε θα την δω; Θα τραγουδήσω, τώρα, κάτω απ' αυτό το πεύκο κι ίσως μου ρίξει μια ματιά, γιατί δεν έχει και καρδιά σκληρή σαν το διαμάντι».

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΡΑΤΑΣΟΥ

"άκομψα". Ωστόσο κερδίζει την συμπάθεια και η αφέλειά του τον κάνει συμπαθέστερο. Ο μονολογιστής δεν πείθει ότι είναι σε θέση να επιλέξει το σωστό τραγούδι για να κερδίσει την Αμαρυλλίδα. Εάν μια καντάδα μπορεί να ελκύσει την προσοχή κάποιου, τότε δεν είναι το "χονδροειδές" πρώτο τραγούδι που θα το κατάφερνε, αλλά το δεύτερο. Αυτό το τραγούδι όχι μόνο αποκαλύπτει το ύψος του θαυμασμού που τρέφει για την νύμφη, αλλά και το πόσα είναι διατεθειμένος να υπομείνει για χάρη της.

Ο μονολογιστής στον «Βουκολίσκο» θέλησε να κερδίσει την αστή Ευνίκα, η οποία, όπως μαθαίνουμε από την παράθεση των λόγων της (στ. 2-15), τον πρόσβαλε βαριά. Του έθιξε την ασχολία του («έρρ' απ' εμείο./ βουκόλος ων εθέλεις με κύσαι, τάλαν;», στ. 2-3)[141] και τη βουκολική του καταγωγή, την οποία συνέκρινε με τη δική της αστική, συνδυάζοντας μάλιστα και τα δυο με την ερωτική απόδοση και την εμφάνισή του: «ου μεμάθηκα/ αγροίκως φιλέειν, αλλ' αστικά χείλεα θλίβειν» (στ. 3- 4)[142]· «οία βλέπεις, οππoία λαλείς, ως άγρια παίσδεις./ [...] χείλεά τοι νοσέοντι, χέρες δε τοι εντί μέλαιναι,/ και κακόν εξόσδεις· απ' εμεύ φύγε μη με μολύνης» (στ. 6, 9- 10)[143].

Ο ομιλητής εξομολογείται πόσο τον θύμωσε η αντίδραση της Ευνίκας. Στον στίχο 19 μαθαίνουμε ότι απευθύνεται στους συντρόφους του, τους οποίους καθιστά μάρτυρες ότι είναι αξιέραστος, αντίθετα από τη γνώμη της Ευνίκας. Οι σύντροφοι, καθώς αντιλαμβανόμαστε από τα συμφραζόμενα του λόγου του, δεν μιλούν, είτε επειδή σιωπηρά συμφωνούν είτε γιατί, μολονότι έχουν ίσως αντιρρήσεις, ο ομιλητής είναι πολύ θυμωμένος για να δεχτεί διακοπές. Συνεχίζει με την απαρίθμηση θεών που καταδέχτηκαν να συνευρεθούν με βοσκούς και κατηγορεί την Ευνίκα ότι θεωρεί τον εαυτό της ανώτερο από την Κυβέλη, την Αφροδίτη και τη Σελήνη. Αμέσως μετά καταριέται την ακατάδεχτη να μείνει ανέραστη[144].

Σε αντίθεση με τον ομιλητή του «Κώμου», ο μονολογιστής δεν φλέγεται αποκλειστικά από το ερωτικό πάθος. Είναι ακόμη εξοργισμένος από την προσβολή μίας αστής σε βάρος της βουκολικής του ταυτότητας. Σε αντίθεση, επίσης, από τον

---

[141]. «Μακριά μου! Είσαι τσοπάνης και μου θέλεις και φιλί, κακομοίρη;»

[142]. «Δεν έχω το συνήθειο να φιλάω βουκόλους, μα να λιώνω χείλη αστών».

[143]. «τι φάτσα, τι ομιλία, τι αγροίκο φέρσιμο! [...] τα χείλη σου είναι άρρωστα, τα χέρια σου μαυρίλα και ζέχνεις· φύγ' από με, μη με βρωμίσεις».

[144]. Ο ομιλητής ενοχλείται εξίσου από το ότι τον απορρίπτουν όσο και από το ποια τον απορρίπτει, μία αστή. Στην αυτο- υπεράσπισή του δίνει ίση έμφαση στο να αποδείξει ότι ο βουκολικός έρωτας δεν είναι κατώτερος σε σχέση με τον αστικό με εκείνη που δίνει στο να αποδείξει ότι ο ίδιος είναι αξιέραστος. Η αντίθεση βουκολικού χώρου- αστικού χώρου περνά ακόμη και εκεί που η αυτο- υπεράσπιση επικεντρώνεται στην ωραία του εμφάνιση: «και πάσαι καλόν με κατ' ώρεα φαντί γυναίκες,/ και πάσαι με φιλεύντι· τα δ' αστικά μ' ουκ εφίλασεν» (στ. 30- 31) [«Και όλες πάνω στα βουνά ωραίο με λένε οι γυναίκες και όλες με φιλούν· μα η πρωτευουσιάνα δε με φίλησε»]. Τίποτε δε φαίνεται να καταπραΰνει το θυμό που του προκάλεσε η Ευνίκα. Η ακατάδεχτη στάση της δεν μπορεί να φύγει από το νου του και όλες οι μαρτυρίες στις οποίες σταδιακά προσφεύγει (η μαρτυρία των συντρόφων του ποιμένων, η στάση των γυναικών του βουνού, η επίκληση της μυθολογίας) δεν κατορθώνουν να εξασθενίσουν την, κατ' αυτόν, υποτιμητική αντίθεση αστών- βουκόλων.

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΒΒΑΔΑ ΣΟΥ

μονολογιστή του «Κώμου» δεν είναι, ευθέως και ανεπιφύλακτα, συμπαθής χαρακτήρας. Πολύ χαρακτηριστική είναι η διαφορά του τρόπου με τον οποίο κλείνουν οι δύο μονόλογοι. Ενώ στον «Κώμο» η συμπόνοια που θα ήλπιζε ο ομιλητής να νιώσει η Αμαρυλλίδα για τον χαμό του, συνδυάζεται με μια ευχή- ψυχολογικό εκβιασμό ενός αδύναμου χαρακτήρα («Αλγέω ταν κεφαλάν, τιν δ' ου μέλει. Ουκέτ' αείδω,/ κεισεύμαι δε πεσών, και τοι λύκοι ώδε μ' έδονται./ Ως μέλι τοι γλυκύ τούτο κατά βροχθοίο γένοιτο», στ. 53- 55[145]) στον «Βουκολίσκο» ο μονόλογος κλείνει με μια κατάρα: «Μηκέτι μηδ' α, Κύπρι, τον αδέα μήτε κατ' άστυ/ μήτ' εν όρει φιλέοι, μώνα δ' ανά νύκτα καθεύδοι» (στ. 44- 45)[146].

Το ποίημα «Πορνοβοσκός»[147] του Ηρώνδα αποτελεί χαρακτηριστικό δείγμα του είδους του δραματικού μονολόγου και προσφέρεται ιδιαίτερα σε αναγνώσεις τύπου Langbaum. Ανάμεσα στην «συμπάθεια» την οποία εκχωρούμε στον μονολογιστή Βάτταρο, για να κατανοήσουμε τη θέση του, και στην κρίση μας για αυτόν εμφανίζεται ένα είδος ασυμμετρίας (ή ρήξης, με την ορολογία του Lanbaum), καθώς οι επικλήσεις του Βάτταρου, στη δικαιοσύνη και τα παράπονά του για τη βία που ασκήθηκε σε βάρος της πόρνης Μυρτάλης (προαγωγός της οποίας είναι ο ίδιος) αποτελούν προφάσεις για να κερδίσει οικονομική αποζημίωση.

Επειδή, ωστόσο, ο μονόλογος σχολιάζεται μόνο σε αυτή την ενότητα, θα επικεντρωθούμε στην επικοινωνιακή του λογική, αυτή δηλαδή η οποία όπως θα δείξουμε αναλυτικά διαφοροποιεί τον δραματικό μονόλογο, από άλλα μονολογικά επίσης ποιήματα. Ο μονολογιστής ονομάζεται Βάτταρος και, στο μεγαλύτερο μέρος του μονολόγου, απευθύνεται σε δικαστές[148], οι οποίοι θα κρίνουν το αίτημά του να αποζημιωθεί οικονομικά για τις βλάβες που του επέφερε ο Θαλής. Ο Βάτταρος είναι ξένος στην Κω, όπως ο αντίδικός του, ο Θαλής, και είναι προαγωγός.

Ο μονολογιστής προσδιορίζεται κειμενικά, μέσω της απόδοσης στοιχείων ταυτότητας (για τον τρόπο προσδιορισμού του ποιού, βλ. αναλυτικά στην ενότητα Β4). Όντας προσδιορισμένος, φέρει μια πληροφοριακή και αξιολογική προοπτική περιορισμένη (για την έννοια της περιορισμένης προοπτικής, βλ. αναλυτικά στην ενότητα Β4), η οποία

---

[145]. «Πονάει το κεφάλι μου, μα εσύ δεν νοιάζεσαι. Δεν τραγουδάω άλλο. Εδώ θα ξαπλωθώ ακίνητος, μέχρι να έρθουν οι λύκοι να με φάνε. Μέλι γλυκό στον λαιμό σου ετούτο να σου γίνει».

[146]. «Πού να μη ξαναφιλήσει, Αφροδίτη, τον καλό της, ούτε στην πόλη ούτε στο βουνό, μα να κοιμάται μόνη της όλη τη νύχτα».

[147]. *Οι μίμοι του Ηρώνδα*, έκδ. Β. Γ. Μανδηλαράς, Αθήνα, Καρδαμίτσας, 1986 (α' 1978), 72- 81, όπου και η μετάφραση του κειμένου. Για την χρονολόγηση των μιμιάμβων του Ηρώνδα, βλ.: A. Lesky, *Ιστορία της αρχαίας ελληνικής λογοτεχνίας*, μετ. Α. Γ. Τσοπανάκης, Θεσσαλονίκη, Εκδ. οίκ. αφών Κυριακίδη, 1990 (α' έκδ. 1964), 1028.

[148]. Η συγκεκριμένη περίσταση έχει άμεση σχέση με το είδος του κειμένου. Ορισμένοι από τους πιο ενδιαφέροντες δραματικούς μονολόγους, στοιχειοθετούν τον ενδεχόμενο χαρακτήρα της ανθρώπινης αλήθειας, δραματοποιώντας τον ως δικαστική υπόθεση. Βλ. αναλυτικά στην ενότητα Γ7.

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΡΑΤΑΣΟΥ

μπορεί να γίνει κατανοητή μόνο δια μέσου των όρων, οι οποίοι τη στοιχειοθετούν. Κάθε προσδιορισμένος ομιλητής είναι αναξιόπιστος πληροφοριακά και αξιολογικά (βλ. αναλυτικά στην ενότητα Β4). Με ένα τέτοιο υποκείμενο εκφοράς δεν έχουμε οποιαδήποτε βάση βεβαιότητας και καμία βάση εγγύησης για το σωστό ή το μοναδικό νόημα του λόγου του, ούτε καν από τη σκοπιά των ίδιων των πληροφοριών που δίνει (βλ. αναλυτικά στην ενότητα Β5).

Σύμφωνα με τον μονολογιστή, του οποίου η *πληροφοριακή αξιοπιστία* (βλ. αναλυτικά στην ενότητα Β5) θα πρέπει να αξιολογηθεί από το δικαστήριο και, εκτός κειμενικού σύμπαντος, από τον αναγνώστη, ο Θαλής τον γρονθοκόπησε, κατέστρεψε το σπίτι του και απήγαγε την πόρνη Μυρτάλη: «εμένανε τον ξένο/ κανείς δεν πείραξε πολίτης, ούτε ήρθε/ στην πόρτα μου νύχτα κι ούτε με δάδες/ φωτιά στο σπιτικό μου έβαλε κι ούτε μια πόρνη/ με βία πήρε και το' σκασε. Αυτός ωστόσο ο αλιτήριος,/ που τώρα λέγεται Θαλής, ενώ πριν, ω άντρες, λεγότανε Αρτίμμης,/ στ' αλήθεια αυτά τα έκανε» (33-40).

Όπως γίνεται σαφές προς το τέλος του μονολόγου, ο Βάτταρος δεν έχει μάρτυρες («Ένα μένει, ω άντρες, - είπα όσα είχα/ σ' αυτόν- εσείς, αφού μάρτυρες δεν υπάρχουν,/ να βγάλετε απόφαση με βάση την κρίση σας τη δίκαιη», 84-86)) και έτσι η αλήθεια ή το ψεύδος των αιτιάσεων σε βάρος του Θαλή, δεν είναι δυνατόν να αποδειχθεί με αντικειμενικό τρόπο.

Ο μονολογιστής απευθύνεται σε *θέσει σιωπηρούς αποδέκτες* (βλ. αναλυτικά στην ενότητα Β8 (γ), όπως επιβάλλει το είδος λόγου, το οποίο απομιμείται το ποίημα, δηλαδή του κατηγορητηρίου και της υπεράσπισης της υπόθεσής του. Οι τακτικές απεύθυνσης στις οποίες βασίζεται ο Βάτταρος αποβλέπουν στην κατίσχυση της προοπτικής του έναντι εκείνης του Θαλή. Πολύ χαρακτηριστικά, οι εγγεγραμμένοι κειμενικά αποδέκτες (το δικαστήριο, ο Θαλής και, τοπικά, η Μυρτάλη) εμφανίζονται όχι για να μιλήσει ο μονολογιστής *με* αυτούς αλλά *σε* αυτούς (βλ. αναλυτικά στην ενότητα Β8).

Σε δύο, βέβαια, σημεία του μονολόγου, με βάση αυτά που λέει ο Βάτταρος, υπονοείται ότι οι αποδέκτες του λόγου του έχουν αντιδράσει με έναν συγκεκριμένο τρόπο στα λόγια του. Έτσι, σύμφωνα με το Βάτταρο, η Μυρτάλη διστάζει και ντρέπεται να δείξει το σώμα της. Διστάζει πράγματι η Μυρτάλη ή μήπως ο Βάτταρος επινοεί αυτή την αντίδραση για να κάνει θελκτικότερη την περίσταση της γύμνωσης της Μυρτάλης; Και αν όντως διστάζει η Μυρτάλη, είναι επειδή ντράπηκε ή μήπως ο Βάτταρος ερμηνεύει με τον συγκεκριμένο τρόπο τη στάση της για να κερδίσει τη συμπάθεια του δικαστηρίου; Δεν μπορούμε να το γνωρίζουμε με βεβαιότητα. Η Μυρτάλη, αίφνης, μπορεί να διστάζει γιατί αισθάνεται τύψεις, καθώς χρησιμοποιείται ως τεκμήριο άδικων αιτιάσεων, ή απλούστατα

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΡΑΤΑΣΟΥ

να κρυώνει. Ο Βάτταρος δεν μπορεί να ξέρει τι έχει η Μυρτάλη στο νου της ή τι αισθάνεται και πάντως δεν έχει κανένα κύρος ως διερμηνευτής της εσωτερικότητάς της.

Ακόμη, όταν ο Βάτταρος επικαλείται τα γηρατειά για να εξηγήσει γιατί δεν ανταπέδωσε στον Θαλή, ο τελευταίος υποτίθεται ότι γελάει: «Αχ, γερατειά!/ σε σας να έχει χάρη, γιατί αλλιώς αίμα θα ξέρναγε,/ όπως ο Φίλιστος ο Βρέγκος στη Σάμο κάποτε./ Γελάς; ναι, είμαι κίναιδος και δεν το απαρνιέμαι/ και Βάτταρος ονομάζομαι· παππούς μου ήταν ο Σισυμβράς, πατέρας μου ο Σισυμβρίσκος/ κι όλοι τους ήταν πορνόγεροι· ωστόσο όσο μου το επιτρέπει/ η δύναμη με θάρρος λιοντάρι θα σκότωνα, αν ήταν ο Θαλής» (71-78). Γέλασε ο Θαλής ή ο Βάτταρος επινοεί το γέλιο, για να παρουσιαστεί στο δικαστήριο θύμα, αυτή τη φορά της ειρωνείας, του Θαλή. Και πάντως, αν όντως ο Θαλής γέλασε, δεν είναι δυνατόν να γνωρίζουμε κατά πόσον η αιτία του γέλιου είναι αυτή που υποδεικνύει ο Βάτταρος.

Η έμφαση συνεπώς δεν βρίσκεται στις υποτιθέμενες αντιδράσεις των άλλων, αλλά στον τρόπο με τον οποίο τις αντιμετωπίζει (ή τις επινοεί) ο μονολογιστής. Ο μονολογιστής στον συγκεκριμένο δραματικό μονολόγο χρησιμοποιεί ποικίλες άλλες τακτικές για να επιβάλει την προοπτική του, αποσιωπώντας την αντίπαλη προοπτική και υπερασπιζόμενος το μονολογικό μοντέλο επικοινωνίας.

Έτσι, τονίζει με έμφαση ότι λέει την αλήθεια: «Αυτός ο αλιτήριος,/ που τώρα λέγεται Θαλής, ενώ πριν, ω άντρες, λεγότανε Αρτίμμης,/ στ' αλήθεια αυτά τα έκανε» (37-39). Προλαβαίνει τον λόγο του αντιπάλου, ισχυριζόμενος ότι ξέρει τι θέλει να πει ο Θαλής για να υπερασπίσει τον εαυτό του, και αποδεικνύοντάς το αβάσιμο: «Θα πει τώρα σε σας: «ήρθ' απ' την Άκη/ με στάρι πολύ, να σας γλυτώσω απ' την πείνα τη φοβερή»/ Κι εγώ ήρθα με πόρνες απ' την Τύρο. Ποια στο λαό/ η διαφορά; ούτε αυτός το στάρι δωρεάν/ φέρνει για άλεσμα, ούτε κι εγώ αυτή» (16- 20). Παρουσιάζει αυτονόητη τη συναίνεση των αποδεκτών για τον λόγο του, στο βαθμό που διαθέτουν σωστή κρίση, εκβιάζοντας δηλαδή τη συναίνεσή τους: «Πάει τότε χάθηκε η ασφάλεια/ της πόλης μας, κύριοι, κι ό,τι καυχιέστε τώρα,/ την αυτονομία σας, θα καταλύσει ο Θαλής» (25- 27) και «Την υπόθεση αυτή στη ζυγαριά ούτε ο Μίνως/ καλύτερα δικάζοντας δε θα διευθετούσε/ [...] Αυτά να βάλετε στο νου σας όλα κι ορθή κρίση/ να βγάλετε, ώστε ο Φρύγας τώρα πια/ με την ποινή καλύτερος θα γίνει, εκτός αν ψέματα η παροιμία η παλιά μας λέει» (90- 91, 99- 102).

Το σημείο, ωστόσο, στο οποίο ο μονολογιστής διεκδικεί την αλήθεια του με τον πιο επιθετικό τρόπο είναι όταν την παρουσιάζει ως γυμνό σώμα, δηλαδή ως προφανή αντικειμενικότητα μπροστά στους δικαστές, η οποία θα εξαγοράσει κατά κάποιον τρόπο τη συναίνεσή τους. Ζητά συγκεκριμένα από την Μυρτάλη, κακοποιημένη από τον Θαλή κατά τον Βάτταρο, να γδυθεί, ώστε να αποδειχθεί η βιαιοπραγία. Η αλήθεια μετατρέπεται

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΒΑΤΣΟΥ

σε θέαμα και η υπεράσπισή της σε απόλαυση: «Έλα, Μυρτάλη, εδώ/ και δείξε σ' όλους το σώμα σου· καλέ μην ντρέπεσαι: μον' να' σαι βέβαιη πως αυτοί, που βλέπεις να δικάζουν, / κοιτούν σαν να' τανε γονιοί ή αδελφοί. Κοιτάξτε, ω άντρες» (65-68). Εννοείται ότι το συγκεκριμένο τεκμήριο της αλήθειας του, δεν την καθιστά έγκυρη, καθώς το μόνο το οποίο αποδεικνύει είναι ότι η Μυρτάλη κακοποιήθηκε, όχι όμως και τον υπαίτιο της κακοποίησης.

Τίθεται συνεπώς το ερώτημα από πού προέρχεται η εντύπωση του ιδιότυπου διαλόγου, η οποία χαρακτηρίζει τον δραματικό μονόλογο. Όπως αναφέρθηκε, σε δύο σημεία τα λόγια του μονολογιστή προκύπτουν ως απάντηση σε αντιδράσεις άλλων, οι οποίοι παρίστανται κατά την εκφορά του μονολόγου. Όμως, αυτές οι δύο περιπτώσεις είναι επιμέρους εκδηλώσεις της ευρύτερης διαλογικής υφής του μονολόγου και όχι οι γενεσιουργοί παράγοντες της. Οι ορισμοί του δραματικού μονολόγου οι οποίοι αποδίδουν την εντύπωση διαλόγου σε έναν κατά κυριολεξία διάλογο από τον οποίο ακούμε μόνο τον λόγο του ενός αδυνατούν να περιγράψουν την επικοινωνιακή λογική, η οποία προάγεται στο είδος.

Σε έναν δραματικό μονόλογο, ακόμη και όταν ο μονολογιστής αφήνει να εννοηθεί ότι ο αποδέκτης έχει αντιδράσει, λεκτικά ή με άλλο τρόπο, δεν μπορούμε να είμαστε βέβαιοι ούτε για την ακριβή μορφή και σημασία της αντίδρασης ούτε καν για το συμβάν της αντίδρασης καθεαυτό. Το ότι αυτές οι αντιδράσεις περνούν στον λόγο του μονολογιστή δεν σημαίνει ότι επιδιώκει να κάνει έναν επί ίσιοις όροις διάλογο με τους φορείς τους. Το καθεαυτό μοντέλο διαλογικής επικοινωνίας προϋποθέτει την κειμενική διαδοχή των χαρακτήρων στις θέσεις του ομιλητή και του αποδέκτη και την άμεση ανάδυση διακριτών προοπτικών.

Το ότι ο μονολογιστής αναφέρεται στις αντιδράσεις των άλλων απορρέει από τη βούλησή του, την υποκειμενική ερμηνεία των υποτιθέμενων αντιδράσεων και της σημασίας τους, ακόμη και από την επινόηση αντιδράσεων. Τέτοιες αναφορές γίνονται από τον εκάστοτε μονολογιστή, επειδή το επιλέγει ο ίδιος, είτε γιατί τον διευκολύνουν είτε γιατί θεωρεί ότι μπορεί να τις ελέγξει, επιβεβαιώνοντας έτσι την επιβολή της προοπτικής του (για την έννοια της προοπτικής, βλ. αναλυτικά στην ενότητα Β8). Η προοπτική του αποδέκτη παρουσιάζεται διαθλασμένη, υπό το πρίσμα δηλαδή της προοπτικής του ίδιου του μονολογιστή.

Ο διάλογος, σε έναν δραματικό μονόλογο, όπως θα υποστηρίξουμε αναλυτικά στην οικεία ενότητα, διεξάγεται στον λόγο του ίδιου του υποκειμένου της εκφοράς. Ο παράγοντας, ο οποίος στοιχειοθετεί την εντύπωση του πλάγιου διαλόγου στο

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΡΑΤΑΣΟΥ

συγκεκριμένο ποίημα είναι η σύγκρουση της προοπτικής του μονολογιστή με εκείνη του Θαλή.

Η αξιολογική προοπτική από την οποία ο Βάτταρος κατανοεί τα γεγονότα και αξιώνει τη δικαίωσή του είναι εκείνη του εμπορίου: στην αγορά υπάρχουν ανάγκες και ο έμπορος αποζημιώνεται για την κάλυψη αυτών των αναγκών. Όπως λέει στο τέλος του μονολόγου, απευθυνόμενος άμεσα στον Θαλή και έμμεσα στους δικαστές, για να τους υποδείξει την προέλευση της παρανομίας του αντιδίκου του: «Ασφαλώς ποθείς τη Μυρτάλη εσύ· κακό δεν είναι·/ εγώ φαΐ ποθώ· δωσ' μου αυτό και πάρε εκείνο./ Ή, μα το Θεό, αν κάτι καίει μέσα σου,/ μπήξε στο χέρι του Βατταράκου χρήματα,/ και συ δικά σου πάρτα και σπάσ' τα, όπως σου γουστάρει» (79- 83).

Ο μονολογιστής ενσωματώνει την αντίπαλη προοπτική (εκείνη του Θαλή) στον λόγο του και την επανερμηνεύει στο πλαίσιο που υπηρετεί τη δική του πρόθεση λόγου. Υποδεικνύει συγκεκριμένα, ότι και ο Θαλής είναι έμπορος και ότι και ο ίδιος ως έμπορος λειτουργεί με τους όρους της ανάγκης- ζήτησης και της εμπορικής αποζημίωσης. Λέει, για παράδειγμα, αυτά που υποτίθεται ότι θα έλεγε ο Θαλής για να αυτοπαρουσιαστεί ως ευεργέτης της πόλης, με άλλα λόγια οικειοποιείται την ξένη προοπτική, και την ερμηνεύει στα συμφραζόμενα της δικής του προοπτικής: «Θα πει τώρα σε σας: "ήρθ' απ' την Άκη/ με στάρι πολύ, να σας γλυτώσω απ' την πείνα τη φοβερή"./ Κι εγώ ήρθα με πόρνες απ' την Τύρο. Ποια στο λαό/ η διαφορά; ούτε αυτός το στάρι δωρεάν/ φέρνει για άλεσμα, ούτε κι εγώ αυτή» (16- 20).

Όμως η προοπτική την οποία παρουσιάζεται να υπερασπίζεται ο Βάτταρος δεν είναι απλώς εκείνη του εμπορίου (όλα πουλιούνται και αγοράζονται), αλλά του έννομου εμπορίου στο πλαίσιο μίας ευνομούμενης, ασφαλούς και αυτόνομης πόλης. Με άλλα λόγια, ο Βάτταρος οικειοποιείται επιπλέον τις αξίες των πολιτών για να εξυπηρετήσει την επιθυμία του για χρήμα. Είναι πολύ χαρακτηριστικά, σε αυτή την κατεύθυνση, αυτά που λέει ο μονολογιστής, αφού πρώτα έχει ζητήσει από τον γραμματέα να απαγγείλει τον σχετικό με την υπόθεσή του νόμο: «Αυτά τα έγραψε ο Χαιρώνδας,/ κυρ δικαστές, κι όχι ο Βάτταρος, γιατί ήθελε να κάνει δίκη στον Θαλή. Αν την πόρτα κάποιος ρίξει,/ ένα χρυσό είναι η ποινή·/ κι αν με γροθιά σε απειλήσει,/ ένα χρυσό πάλι η ποινή· μα αν το σπίτι σου το κάψει/ ή στο μαντρότοιχο ανεβεί, χίλια χρυσά' ναι η ποινή./ Κι αν, τέλος, βλάψει κάτι, δύο φορές πρόστιμο η ποινή./ Γιατί κατοικούσε σε πόλη, Θαλή, ενώ συ δεν ξέρεις/ ούτε πόλη κι ούτε το πώς μια πόλη διοικείται» (48- 56). Άλλωστε, όπως έχει εξαρχής επισημάνει, τόσο ο ίδιος όσο και ο Θαλής είναι εξίσου ξένοι και έμποροι και διαφέρουν αποκλειστικά από την οικονομική άποψη. Παρουσιάζει το ενδεχόμενο επικράτησης της

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΒΑΤΑΣΟΥ

άποψης του Θαλή ως επικράτηση του πλουσίου και ως ήττα της πόλης, της αυτονομίας και της ασφάλειάς της, τον εαυτό του νομοταγή σε αντίθεση με τον Θαλή.

Δεν υπάρχει κάποιος από τους ποικίλους ορισμούς τους οποίους σχολιάσαμε που θα μπορούσε να αποκλείσει την ανάγνωση των παραπάνω ποιημάτων ως δραματικών μονολόγων. Διαθέτουν τα χαρακτηριστικά που κρίνονται αναγκαία, ακόμη και σε περιοριστικούς ορισμούς, καθώς έχουν ομιλητή και αποδέκτη, και μέσω του λόγου των υποκειμένων της εκφοράς αποκαλύπτεται ο χαρακτήρας τους, ενώ περιλαμβάνουν κάποια πράξη και η περίσταση που οδηγεί τους μονολογιστές να μιλήσουν, είναι σαφής. Προσαρμόζονται επίσης σε σύγχρονους ορισμούς οι οποίοι δίνουν έμφαση στο ρόλο του αναγνώστη και γενικά προβλέπουν ειρωνικό σχηματισμό της εντύπωσης στον αναγνώστη για τους ομιλητές, με την έννοια ότι υπάρχει διαφορά ανάμεσα σε αυτά που ο ομιλητής συνειδητοποιεί και εμπρόθετα αποκαλύπτει, και σε αυτά τα οποία δεν αποκαλύπτει εμπρόθετα και δεν συνειδητοποιεί ότι είναι προφανή.

Α3 - δ. Για την ιστορία του δραματικού μονολόγου.

Τα ερωτήματα σε σχέση με την ιστορία του δραματικού μονολόγου είναι σαφή. Το πρώτο ερώτημα είναι εάν ο δραματικός μονόλογος αποτελεί «αγγλικό» είδος. Η απάντηση σε αυτό το πρώτο ερώτημα είναι αρνητική[149]. Είναι όμως προφανές ότι δεν εντοπίζεται ανάλογη περίπτωση με την αγγλική, στην οποία η ενασχόληση δύο κορυφαίων ποιητών με το είδος του δραματικού μονολόγου, κατά την περίοδο του 19ου αιώνα, να αποτέλεσε το παράδειγμα για τη γενικευμένη υιοθέτηση του είδους από άλλους μείζονες και ήσσονες ποιητές. Σε αυτό το πλαίσιο εξηγείται και το γεγονός ότι η κωδικοποίηση και περιγραφή του είδους οφείλεται αποκλειστικά στην αγγλική κριτική.

Το δεύτερο ερώτημα είναι εάν η εμφάνισή του εντοπίζεται χρονικά στον 19ο αιώνα. Η απάντηση είναι και πάλι αρνητική. Ποιήματα που θα μπορούσαν να εγγραφούν στο είδος του δραματικού μονολόγου απαντούν ήδη στο πλαίσιο της ελληνιστικής ποίησης. Στην ελληνιστική περίοδο, η εμφάνιση αυτών των κειμένων συνυπάρχει, στο πεδίο της λογοτεχνίας, με την αμφισβήτηση των παραδοσιακών λογοτεχνικών ειδών και στο ευρύτερο πολιτισμικό πεδίο με τη μεταβολή της κοινότητας και με την χαλάρωση των

[149]. Βλ. σε αυτό το πλαίσιο, και την έρευνα της Elisabeth Howe στη γαλλική λογοτεχνία της ρομαντικής περιόδου δεν απέδωσε παρά ελάχιστα και απομονωμένα δείγματα δραματικών μονολόγων. Μόνο στο έργο των συμβολιστών ποιητών εντοπίζονται περισσότερα ποιήματα τα οποία είναι δυνατόν να θεωρηθούν δραματικοί μονολόγοι. Κατά την άποψή μας, η απουσία του δραματικού μονολόγου στον γαλλικό ρομαντισμό εξηγείται από τις ποιητικές προτεραιότητες της εποχής. Τα ζητήματα αιχμής για τους γάλλους ρομαντικούς (βλ.: Lilian Furst, *Η προοπτική του ρομαντισμού*..., ό.π., 320- 332) ήταν η αποδέσμευση από τους περιορισμούς του αλεξανδρινού στίχου και η νομιμοποίηση της αλήθειας του συναισθήματος και, βεβαίως, της έκφρασής της στην ποίηση. Ο δραματικός μονόλογος, ωστόσο, αποτελεί είδος το οποίο δεν συνάδει με την ιδέα της έκφρασης μίας αδιαμεσολάβητης αλήθειας. Είναι το είδος το οποίο δραματοποιεί τους όρους και τις προϋποθέσεις έκφρασης της αλήθειας.

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΡΑΤΑΣΟΥ

βεβαιοτήτων έναντι του μύθου. Όμως, είναι σαφές ότι μόνο από τον 19ο αιώνα και εξής παγιώνονται οι ανθρωπολογικοί όροι, οι οποίοι το καθιστούν το κατεξοχήν κρίσιμο ποιητικό είδος. Αυτό που διακυβεύεται πλέον δεν είναι απλώς οι ηθικές, κοινωνικές, πολιτικές και αισθητικές αξίες καθεαυτές, αλλά η ίδια η γνωστική αυτοπεποίθηση η οποία τις νομιμοποιεί σε συλλογικό επίπεδο. Ο δραματικός μονόλογος αποτελεί το ποιητικό είδος που δραματοποιεί την αβεβαιότητα ως συνολικό και συστατικό χαρακτηριστικό του λόγου (βλ. αναλυτικά, ενότητα Β8).

Το τρίτο ερώτημα αφορά στη σχέση του δραματικού μονολόγου με την πλούσια παράδοση μονολόγων, που, ωστόσο, δεν είναι δραματικοί. Ποια είναι η σχέση αυτής της λογοτεχνικής μορφής με τα ποιήματα που αρθρώνονται μεν ως μονόλογοι χαρακτήρων, αλλά δεν δημιουργούν την εντύπωση διαλόγου που τόσο καίρια και εμφατικά διαβλέπει η ιστορία της πρόσληψης του δραματικού μονολόγου; Όπως υποστηρίζουμε στη συνέχεια (βλ. αναλυτικά στην ενότητα Γ1), εκτός από τον δραματικό υπάρχουν άλλα είδη μονολόγου, τα οποία διαφοροποιούνται με βάση την οικεία επικοινωνιακή λογική. Αυτά τα είδη μονολόγου, μαζί με τον δραματικό μονόλογο, είναι δυνατόν να υπαχθούν σε μία γενική κατηγορία, τη μονοδραματική, η οποία ορίζεται στη βάση συγκεκριμένων παραμέτρων επικοινωνιακού χαρακτήρα (βλ. αναλυτικά στην ενότητα Β2). Συνεπώς, την πλούσια και αδιάλειπτη παράδοση μονολόγου στην οποία αναφερθήκαμε παραπάνω, την συνθέτουν κείμενα τα οποία ανήκουν σε ποικίλα είδη μονολόγου.

Πρέπει στο σημείο αυτό να γίνει μια ακόμη επισήμανση. Δεν είναι κάθε μονόλογος χαρακτήρα στην ποίηση του Browning, του Tennyson, των βικτωριανών ποιητών και στα καθ' ημάς του Σολωμού, των Επτανησίων και των Αθηναίων Ρομαντικών, για να αναφερθούμε σε συγχρόνους, δραματικός μονόλογος. Αυτό σημαίνει ότι η σχέση του δραματικού μονολόγου και των άλλων μονοδραματικών ειδών δεν είναι δυνατόν να νοηθεί ως μία σχέση διαδοχής ή υποκατάστασης. Τα είδη της μονοδραματικής κατηγορίας άλλοτε συνυπάρχουν ιστορικά, συχνά μάλιστα στο έργο ενός ποιητή, άλλοτε ορισμένα από αυτά υποχωρούν.

Α4. Η ταξινόμηση του δραματικού μονολόγου: είδος δραματικό, αφηγηματικό, λυρικό ή "μεικτό";

Έχουμε ήδη διατυπώσει την άποψη ότι ο δραματικός μονόλογος, μαζί με άλλα είδη μονολόγου, αποτελεί είδος μίας ευρύτερης κατηγορίας, της μονοδραματικής, που σχηματίζεται βάσει παραμέτρων επικοινωνιακού χαρακτήρα. Έτσι, από τη σκοπιά του συστήματος κατηγοριών και ειδών, το οποίο στοιχειοθετείται στην παρούσα μελέτη, ο

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΒΑΤΑΣΟΥ

δραματικός μονόλογος δεν αποτελεί είδος των κατοχυρωμένων γραμματολογικώς γενών (δραματικό, αφηγηματικό, λυρικό).

Σε αυτό το σημείο πρέπει να τονιστεί ότι στη σχετική με τον δραματικό μονόλογο κριτική διαπιστώνεται αξιοσημείωτη συναίνεση ότι το είδος δεν υπάγεται ευθέως και απρόσκοπτα σε κανένα από αυτά τα γένη. Το ζήτημα έχει απασχολήσει την κριτική υπό τη μορφή της διερεύνησης της σχέσης του δραματικού μονολόγου με το δραματικό, το αφηγηματικό και το λυρικό γένος ή/ και του προσδιορισμού του ως υποκειμενικού ή αντικειμενικού είδους[150].

Σύμφωνα με την κυρίαρχη αντίληψη, ο δραματικός μονόλογος θεωρείται μεικτό είδος και, ως εκ τούτου, συνδυάζει χαρακτηριστικά που το διαφοροποιούν αφενός από τα αμιγώς λυρικά, αφηγηματικά και δραματικά είδη των αντίστοιχων γενών και αφετέρου από τα αμιγώς υποκειμενικά και αντικειμενικά είδη. Υπ' αυτή την έννοια, αποτελεί είδος αυτόνομο, υβριδικό (θετική αξιολόγηση του μεικτού χαρακτήρα του) ή παρασιτικό (αρνητική αξιολόγηση του μεικτού χαρακτήρα του).

Να παρατηρήσουμε, ωστόσο, ότι η πρακτική ορισμένων κριτικών είναι να υπάγουν καταρχάς το είδος του δραματικού μονολόγου στο δραματικό γένος και στη συνέχεια να εντοπίζουν χαρακτηριστικά του, τα οποία το διαφοροποιούν από τα καθαρώς δραματικά είδη[151]. Έτσι, ο S. S. Curry, για παράδειγμα, υποστηρίζει ότι ο δραματικός μονόλογος είναι ιδιαίτερο δραματικό είδος, καθώς «δεν αντιμετωπίζει την ανθρώπινη ζωή σε κίνηση ή στην πάλη των ανθρώπων μεταξύ τους, αλλά αποκαλύπτει την πάλη στα βάθη της ψυχής. Ο δραματικός μονόλογος παρουσιάζει τη δραματική νοοτροπία του νου ή την οπτική γωνία. Είναι περισσότερο υποκειμενικός, πιο έντονος και επίσης πιο υπαινικτικός από το

---

[150]. Οι δύο τελευταίοι χαρακτηρισμοί είναι κατ' ουσίαν ταξινομικής υφής και αποτελούν, κατά τον Genette (*Εισαγωγή*..., ό.π., 54) «επανερμηνεία και εσωτερική μεταλλαγή» της «ένδοξη[ς] τριάδα[ς]» (δραματικό, αφηγηματικό, λυρικό γένος) από τους ρομαντικούς. Πάντα κατά τον Genette, η αντίθεση υποκειμενικό-αντικειμενικό «μεταθέτει εμφανώς το κριτήριο από το κατ' αρχήν αμιγώς τεχνικό πεδίο των συνθηκών εκφοράς προς ένα πεδίο μάλλον ψυχολογικό ή υπαρξιακό» (ό.π., 54- 55).

[151]. Τουλάχιστον τρεις παράγοντες έχουν διαμορφώσει την συγκεκριμένη πρακτική. Πρώτον, οι ίδιοι οι βικτωριανοί ποιητές είχαν δώσει ιδιαίτερη βαρύτητα στον τροπολογικό προσδιορισμό του είδους ως δραματικού. Δεύτερον, το ίδιο το όνομα του δραματικού μονολόγου υπογραμμίζει τον δραματικό χαρακτήρα του είδους. Τρίτον, το γεγονός ότι ο δραματικός μονόλογος συνίσταται στον λόγο ενός υποκειμένου εκφοράς προσδιορισμένου ποιού (βλ. αναλυτικά στην ενότητα Β3), ενός χαρακτήρα δηλαδή με προφανή ομοιότητα προς τους χαρακτήρες των δραματικών κειμένων αποτελεί στοιχείο που βαρύνει στη σύλληψή του ως είδους δραματικού. Βλ. σε αυτή την κατεύθυνση την εξής επισήμανση του P. Honan (*Browning's Characters*..., ό.π., 109-110): «Δεν δημιουργεί έκπληξη ότι οι περισσότερες περιγραφές ή ορισμοί του δραματικού μονολόγου, των τελευταίων εκατόν δέκα χρόνων, δίνουν έμφαση στη σχέση του με το παραδοσιακό δράμα. Ένα δείγμα τέτοιων, δραματικά προσανατολισμένων, περιγραφών του δραματικού μονολόγου περιλαμβάνει τα εξής: κατά μόνας λόγος, κατά μόνας λόγος του πνεύματος, ψευδοδιάλογος, διάλογος από τον οποίο ακούμε μόνο τα λόγια του βασικού ομιλητή, δραματική σκηνή στην ιστορία μίας ψυχής, μονόδραμα, δράμα του εσωτερικού, υποκειμενικό δράμα, εσωστρεφές και αναδρομικό δράμα, βραχύ δράμα στο οποίο μόνο ένας ηθοποιός μιλά, γνήσιο δράμα που περιλαμβάνει πολλά πρόσωπα από τα οποία ακούμε μόνο ένα, έργο "μικρού σχήματος" (tabloid)».

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΡΑΤΑΣΟΥ

θεατρικό έργο»[152]. Τα τρία τελευταία χαρακτηριστικά οδηγούν τον Curry να τροποποιήσει την αρχική του τοποθέτηση (ότι ο δραματικός μονόλογος είναι ιδιαίτερο δραματικό είδος), καταλήγωντας ότι «είναι πιθανότατα βλάστημα του λυρικού ποιήματος όσο και του δραματικού πνεύματος. Είναι στην πραγματικότητα ένωση και των δύο»[153].

Ο Perry σημειώνει ότι ο δραματικός μονόλογος συνιστά είδος στο οποίο «οι αμοιβαίες σχέσεις δράματος, αφήγησης και λυρικής διάθεσης εμφανίζονται ιδιότυπα ενδιαφέρουσες». Η αποκάλυψη χαρακτήρα, πάντα κατά τον Perry, σε αυτό το είδος λαμβάνει χώρα μέσω αφηγηματικού λόγου και άπτεται της λυρικής ποιήσεως από δύο απόψεις· από εκείνη του στίχου και από την άποψη ότι «η οδυνηρή αυτο- ανάλυση και αυτό- αποκάλυψη του δραματικού μονολόγου, ο εγωισμός του και οι φρικώδεις αποκαλύψεις του, είναι τμήμα της ίδιας της φύσης της λυρικής ώθησης»[154]. Όμως, η λυρική ποίηση για τον Perry, στην καθαρή μορφή της, αφορά στην «όραση του ποιητή που συγκεντρώνεται κυρίως στον εαυτό του». Στην περίπτωση του δραματικού μονολόγου το βλέμμα του ποιητή συγκεντρώνεται σε κάποιον άλλο, και έτσι πλησιάζει τα όρια της δραματικής ποίησης: «το επόμενο βήμα θα ήταν το δράμα, που ασχολείται με χαρακτήρες σε δράση»[155]. Σε κριτική για το έργο του Browning *The Ring and the Book,* υπογραμμίζεται: «[οι μονόλογοι] είναι δραματικοί γιατί οι ομιλητές είναι τοποθετημένοι σε δραματικές περιστάσεις [...]. Είναι αφηγηματικοί γιατί αποτελούν όχι την εξέλιξη ενός συμβάντος, αλλά την αφήγησή του. Αλλά είναι εξεχόντως λυρικοί, γιατί το βασικό τους ενδιαφέρον είναι στοχαστικό, καθώς δεν βρίσκεται στην πράξη ή στην ίδια την αφήγηση, αλλά στην ψυχολογική κατάσταση των ομιλητών»[156].

Και ο Howard ισχυρίζεται ότι ο δραματικός μονόλογος είναι υβριδική μορφή. Συγκεκριμένα παρατηρεί ότι ο δραματικός μονόλογος: «Δεν μπορεί να τοποθετηθεί σε καμιά από τις τρεις ορθόδοξες κατηγορίες, μολονότι έχει ζωτική σχέση με αυτές. Ανήκει σε ένα ξεχωριστό και ευκρινώς προσδιορισμένο είδος [...]. Ο δραματικός μονόλογος υπήρξε υβρίδιο δύο ποιητικών τύπων· του λυρικού ποιήματος και του δράματος»[157].

Η ιδιοτυπία του δραματικού μονολόγου προκύπτει ακόμη με τη μορφή του διλήμματος αν είναι αντικειμενικό ή υποκειμενικό είδος. Όπως παρατηρεί ο MacCallum: «η ενδοσκόπηση στη συνείδηση ενός άλλου ατόμου μπορεί εξίσου ορθά να αποκληθεί αντικειμενική ή υποκειμενική»[158]. Αυτή η αλλαγή σκοπιάς, η οποία δίνει βάση για τον

---

[152]. S. S. Curry, *Browning and the Dramatic*..., ό.π., 10, 11.
[153]. Ό.π., 120.
[154]. Bl. Perry, *A Study of Poetry*, ό.π., 267, 269-270.
[155]. Ό.π., 229.
[156]. Για το παράθεμα, βλ.: Ek. Faas, *Retreat*..., ό.π., 24.
[157]. Cl. Howard, *The Dramatic Monologue. Its Origin*..., ό.π., 86.
[158]. MacCallum, «The Dramatic...», ό.π., 277.

προσδιορισμό του δραματικού μονολόγου ως αντικειμενικού ή υποκειμενικού είδους, φαίνεται χαρακτηριστικά στις εκτιμήσεις των Holland και Carpenter. Ο πρώτος επισημαίνει ότι «η ιδιότητα που χαρακτηρίζει όλα τα έργα του Browning, και που αρχικά προκαλεί κάποια σύγχυση, είναι η προτίμησή του να παρουσιάζει τις σκέψεις και τα αισθήματα οποιουδήποτε άλλου παρά του ίδιου, κάτι που τον κάνει έναν από τους λιγότερο υποκειμενικούς ποιητές του αιώνα»[159]. Αντίθετα, ο δεύτερος υποστηρίζει ότι στον «δραματικό μονόλογο [...] η ψυχή αυτο- αποκαλύπτεται [...]. Αφήνοντας έτσι την παλαιά αντικειμενική μέθοδο του δράματος, ο Browning δημιουργεί ένα πνευματικό θέατρο και όλη η ιστορία παίζεται στη σκηνή της ψυχής του ανθρώπου. Αν χάνει στη δύναμη της οπτικής παρουσίασης, κερδίζει στην εξαντλητική ανάλυση, ανταλλάσσοντας έτσι την αντικειμενική με την υποκειμενική μέθοδο»[160].

Διαπιστώνεται ότι ανάλογα με το αν ο δραματικός μονόλογος αντιπαραβάλλεται με τη λυρική ποίηση ή το δράμα, κρίνεται υποκειμενικός ή αντικειμενικός. Έτσι, κατά τον Holland, σε σχέση με τα ποιήματα στα οποία παρουσιάζονται «σκέψεις και αισθήματα» των ίδιων των ποιητών (: τα λυρικά ποιήματα) ο δραματικός μονόλογος είναι αντικειμενικό είδος. Αντίστροφα, σε σχέση με την «παλαιά αντικειμενική μέθοδο του δράματος» (Carpenter), ο δραματικός μονόλογος στηρίζεται στην «υποκειμενική μέθοδο». Είναι όμως φανερό ότι η αλλαγή σκοπιάς συνίσταται σε μία αλλαγή κριτηρίου. Συγκεκριμένα, ο Holland κρίνει ως αντικειμενικό ή υποκειμενικό ένα είδος ανάλογα με το υποκείμενο της εκφοράς, ενώ ο Carpenter θεωρεί ως αντικειμενικό ή υποκειμενικό ένα είδος ανάλογα με το περιεχόμενό του (το *τι*, το περιεχόμενο του, αντικειμενικού, δράματος είναι ο εξωτερικός κόσμος, ενώ το περιεχόμενο του, υποκειμενικού, δραματικού μονολόγου είναι ο εσωτερικός κόσμος).

Η ειδολογική υβριδικότητα του δραματικού μονολόγου και η αμφίρροπη ταυτότητά του ως αντικειμενικού ή υποκειμενικού είδους, προκύπτει κατά κανόνα από το συσχετισμό του με το λυρικό και το δραματικό γένος και σπανίως με το αφηγηματικό. Πρόσφατα, ωστόσο, στο πλαίσιο της κριτικής για το είδος, συσχετίζεται με αφηγηματικά είδη, αν και επιφυλακτικά, όπως στην περίπτωση της Howe: «Ο δραματικός μονόλογος ίσως έχει σχέση όχι μόνο με τη λυρική ποίηση και με το δράμα, αλλά ακόμη με το μυθιστόρημα, ιδίως το μυθιστόρημα σε πρώτο πρόσωπο. Εύλογα η άνθηση της μορφής του δραματικού μονολόγου κατά τον 19ο αιώνα μπορεί να σχετίζεται εξίσου με την

[159]. Fr. M. Holland, «Browning Before and After 1861», *The Literary World* 13 (Ιαν.- Δεκ. 1882), 79.
[160]. H. B. Carpenter, «Robert Browning», *The Literary World* 13 (Ιαν.- Δεκ. 1882), 79- 80.

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΡΑΤΑΣΟΥ

ανάπτυξη του μυθιστορήματος όσο και με την δημοτικότητα των ανθολογιών σκηνικών μονολόγων»[161].

Σε ορισμένες θεωρίες λογοτεχνίας ο δραματικός μονόλογος προσεγγίζεται ευθέως ως το ποιητικό αντίστοιχο του "πρωτοπρόσωπου" μυθιστορήματος. Έτσι, η Dorrit Cohn επισημαίνει τον «μονομερή και παραπλανητικό» χαρακτήρα του όρου *δραματικός μονόλογος*, στο βαθμό που αυτός εκλαμβάνεται ως *θεατρικός* μονόλογος. Όπως παρατηρεί: «οι βασικές δομικές εκδοχές του είδους ταιριάζουν επακριβώς με τις βασικές εκδοχές του πεζού πρωτοπρόσωπου μυθιστορήματος: οι ομιλητές των δραματικών μονολόγων μπορεί να απευθύνονται σε σιωπηλούς ακροατές ή να μιλούν στους εαυτούς τους· να αφηγούνται τη ζωή άλλων ή τη δική τους· να αναπλάθουν μια παρελθούσα εμπειρία ή να εστιάζονται σε μια παροντική περίσταση. Ένας δραματικός μονόλογος στο πλαίσιο του οποίου ένας μοναχικός ομιλητής αρθρώνει μία παροντική εμπειρία, είναι το ανάλογο, στο πλαίσιο της λυρικής ποίησης, με τον αυτόνομο μονόλογο στο πλαίσιο του πεζού μυθιστορήματος»[162].

Η θέση της Cohn στηρίζεται σε μεγάλο βαθμό στη θεωρία λογοτεχνίας της Käte Hamburger. Στο πλαίσιο της θεωρίας της Hamburger παρακάμπτεται η παραδοσιακή τριμερής κατηγοριοποίηση των λογοτεχνικών γενών. Οι ειδολογικές κατηγορίες, που διαιρούν, σύμφωνα με την Hamburger, το λογοτεχνικό πεδίο, είναι η μυθοπλασία (τριτοπρόσωπη αφήγηση και δράμα) και η λυρική ποίηση. Η λυρική λογοτεχνία απαρτίζεται από «διατυπώσεις πραγματικότητας» («reality statements»), ενώ η αφηγηματική μυθοπλασία παρουσιάζει, σε συμφραζόμενα τριτοπρόσωπης αφήγησης, τους χαρακτήρες ως να αποτελούσαν εγώ, ως να ήταν υποκείμενα[163].

---

[161]. Elisabeth Howe, *Stages of*..., ό.π., 21.

[162]. Dorrit Cohn, *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton-New Jersey, Princeton University Press, 1983 (α' έκδ. 1978), 257-258. Βλ. ακόμη: «Η παρουσία ενός πλασματικού ομιλητή συσχετίζει τον δραματικό μονόλογο όχι μόνο με τον μονόλογο στο θέατρο, αλλά επίσης με την πρωτοπρόσωπη πλασματική αφήγηση, μια σχέση που γενικά δεν λαμβάνεται υπόψη στις συζητήσεις περί δραματικού μονολόγου, ίσως εξαιτίας της έμφασης του αγγλικού όρου στο «δραματικός» [: θεατρικός]. Από αυτή τη σκοπιά θεωρούμενοι, όλοι οι δραματικοί μονόλογοι είναι πρωτοπρόσωπες έμμετρες αφηγήσεις», ό.π., 257. Βλ., όμως, και την άποψη του γερμανού αφηγηματολόγου Fr. Stanzel, (*Θεωρία της αφήγησης. Theorie des Erzälens*, μετ. Κυριακή Χρυσομάλλη- Henrich, Θεσσαλονίκη, University Studio Press, 1999 (α' γερμ. έκδ. 1979), 336): «Για την ακρίβεια, ο δραματικός μονόλογος δεν αποτελεί αφηγηματικό είδος, *αφού αποτελείται μόνο από ευθύ λόγο*. Σ' αυτό το σημείο πλησιάζει περισσότερο τις αφηγήσεις με αφηγηματική πράξη έντονα προσαρμοσμένη στη γλώσσα του ήρωα, π.χ. *Huckleberry Finn* ή *The Catcher in the Rye*, τις οποίες ωστόσο συναριθμούμε χωρίς επιφύλαξη στο αφηγηματικό είδος. Η ειδολογική και θεωρητική διαφορά έγκειται στο γεγονός πως στο *The Catcher in the Rye* και σε άλλα πρωτοπρόσωπα αφηγήματα με παρόμοιες εξομοιωτικές γλωσσικές τάσεις, το εγγενές εσύ είναι ένας λανθάνων αναγνώστης, ενώ στον δραματικό μονόλογο το εγγενές εσύ είναι μια λανθάνουσα μυθοπλαστική μορφή».

[163]. Βλ. *The Logic of...*, ό.π., 59, 83: «στην τέχνη, η επιφάνεια ζωής παράγεται μόνο από το πρόσωπο ως ζωντανό, σκεπτόμενο, αισθανόμενο και ομιλούν υποκείμενο [...]· η επική μυθοπλασία είναι η μόνη επιστημολογική περίσταση, κατά την οποία μπορεί να παρουσιαστεί το Εγώ- προέλευση (ή υποκειμενικότητα) ενός τρίτου προσώπου ως τρίτου προσώπου».

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΡΑΤΑΣΟΥ

Εκτός όμως από τις δύο αυτές λογοτεχνικές κατηγορίες, υπάρχουν είδη που παρουσιάζουν ιδιαιτερότητες από ταξινομική σκοπιά. Ένα από αυτά είναι το ποίημα-ρόλος (Rollengedicht), δηλαδή ο δραματικός μονόλογος: «Το ποίημα- ρόλος εμφανίζεται ως το λυρικό αντίστοιχο της μείζονος επικής μορφής της πρωτοπρόσωπης αφήγησης»[164]. Το είδος του δραματικού μονολόγου, κατά την Hamburger, δεν μπορεί να υπαχθεί στο λυρικό γένος, γιατί δεν ορίζεται από το πεδίο εμπειρίας ενός αληθινού υποκειμένου εκφοράς. Ο δραματικός μονόλογος δεν εντάσσεται ούτε στο γένος της μυθοπλασίας, εφόσον προϋπόθεση της τελευταίας είναι η κυριαρχία του τρίτου γραμματικού προσώπου στη διατύπωση.

Ο δραματικός μονόλογος αποτελεί μιαν αμφίσημη ειδολογικά περίπτωση, καθώς, όπως και το μυθιστόρημα σε πρώτο πρόσωπο, θέτει το πρόβλημα της «υπόκρισης» («feign»)[165]. Η υπόκριση, κατά τη Hamburger, είναι απομίμηση της διατύπωσης πραγματικότητας, κάτι διαφορετικό δηλαδή από τη μίμηση της πραγματικότητας, που απολήγει στη μυθοπλασία: «το εγώ στην πρωτοπρόσωπη αφήγηση [...] αποτελεί μίμηση των διατυπώσεων της πραγματικότητας- κάτι προφανώς διαφορετικό από τη μίμηση της ίδιας της πραγματικότητας, στην οποία συνίσταται το μυθοπλαστικό γένος»[166]. Ο ομιλητής στην πρωτοπρόσωπη αφήγηση και στον δραματικό μονόλογο, δεν μπορεί να αναφερθεί σε άλλα πρόσωπα παρά μόνο με τον τρόπο που αναφερόμαστε σε αυτά στην πραγματική ζωή[167]. Οι άλλοι για τους ομιλητές, αντιμετωπίζονται από τη σκοπιά της εξωτερικότητας, δηλαδή ως αδιαφανείς οντότητες, για τις οποίες μπορούμε να εικάζουμε σχετικά με την εσωτερικότητά τους αλλά όχι να την γνωρίζουμε, όπως συμβαίνει στο πεδίο της μυθοπλασίας[168].

Το γεγονός ότι ο δραματικός μονόλογος παρουσιάζει ομοιότητες με το λυρικό το αφηγηματικό και το δραματικό γένος, δείχνει ότι δεν αποτελεί είδος ενός από αυτά. Γιατί, έχοντας κοινά χαρακτηριστικά και με τα τρία αυτά γένη, διαφέρει από όλα. Ο Curry γράφει ότι αν ο δραματικός μονόλογος «ήταν μόνον ένα στροφικό σύστημα, όπως το ροντώ[169], δεν θα άξιζε εκτενή πραγμάτευση· αλλά το ότι είναι γνήσια λογοτεχνική μορφή,

---

[164]. Ό.π., 301, 310.

[165]. Βλ. ό.π., 313: «Η έννοια της υπόκρισης, που είναι επίσης ουσιώδης για τον ορισμό του ποιήματος-ρόλου, προσδιορίζει τη θέση της πρωτοπρόσωπης αφήγησης στο σύστημα της λογοτεχνίας».

[166]. Ό.π., 329-330.

[167]. Ό.π., 315.

[168]. Στην παρούσα μελέτη χρησιμοποιείται ως κατηγοριακή παράμετρος μία φαινομενικώς παρεμφερής έννοια· αυτή της αντιληπτικής θέσης του υποκειμένου της εκφοράς προς τα αντικείμενα του λόγου του (βλ. αναλυτικά στην ενότητα Β9). Η αντιληπτική θέση στοιχειοθετείται είτε *αλλοτοπικά* είτε *εξωτοπικά*. Όμως, η Hamburger αναγνωρίζει σε τριτοπρόσωπα συμφραζόμενα αποκλειστικά μία αφηγηματική λειτουργία και όχι την παρουσία ενός αφηγητή και, επιπλέον δεν κωδικοποιεί περιπτώσεις όπου σε πρωτοπρόσωπα συμφραζόμενα, ο "αφηγητής" έχει πρόσβαση στην εσωτερικότητα των άλλων χαρακτήρων.

[169]. Ο δραματικός μονόλογος, βεβαίως, θέτει συγκεκριμένα ταξινομικά προβλήματα που διαφέρουν από εκείνα άλλων ειδών, όπως του ροντώ (μορφικό κριτήριο ταξινόμησης), το οποίο αναφέρει ο Curry, αλλά και

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΒΑΤΑΖΟΥ

αποδεικνύεται από το γεγονός ότι αναγκαστικά συσχετίζεται με τη λυρική, την επική και τη δραματική λογοτεχνική μορφή. Αυτό δείχνει ότι δεν είναι μηχανική ή απομονωμένη μορφή, αλλά τόσο φυσική όσο οι άλλες»[170].

Το ενδιαφέρον της διαπίστωσης του Curry έγκειται στην επισήμανση ότι ο δραματικός μονόλογος, «αναγκαστικά» συσχετίζεται με λογοτεχνικές κατηγορίες τόσο ευρείες όσο η «λυρική, η επική και η δραματική μορφή». Ο Curry, δηλαδή, θεωρεί ότι επειδή ο δραματικός μονόλογος είναι «φυσική μορφή», αναγκαστικά συσχετίζεται με τις άλλες «μορφές» (τη λυρική, την επική και τη δραματική) που είναι επίσης φυσικές. Κατά την άποψή μας, ο συσχετισμός καθίσταται, αν όχι αναγκαστικός, τουλάχιστον εύλογος, μόνο από την πολύ γενική άποψη του τρόπου της εκφοράς: τα εν λόγω γένη ορίζονται *και* σε επίπεδο τροπολογικό, όπως και ο δραματικός μονόλογος.

Αυτός ο συσχετισμός μας οδηγεί στη διαπίστωση ότι εφόσον ο δραματικός μονόλογος φέρεται να έχει κοινά χαρακτηριστικά και με τα τρία γένη, χωρίς να υπάγεται σε κάποιο από αυτά, είναι αυτόνομος. Στην πραγματικότητα τα τρία γένη από τα οποία καλείται κανείς να διαφοροποιήσει τον δραματικό μονόλογο, κείνται σε διαφορετικό επίπεδο αφαίρεσης από εκείνο του δραματικού μονολόγου. Εμφανίζεται λοιπόν, δίπλα στο σύστημα των τριών *γενών* ένα αυτόνομο *είδος*. Από την άποψη όμως της γενικότητάς τους, ο συσχετισμός δεν είναι λογικός. Για να περιοριστούμε στην προφανέστερη διαφορά τους, να επισημάνουμε ότι τα γένη εγγράφουν στο εσωτερικό τους είδη, πεζά και ποιητικά. Ο δραματικός μονόλογος, ωστόσο, δεν είναι μια τέτοιου τύπου γενική κατηγορία, στο πλαίσιο της οποίας θα εγγράφαμε είδη, πεζά και ποιητικά, όπως οι πλασματικές επιστολές, τα μονοδράματα, οι προσωποποιίες και πεζά είδη, όπως το "πρωτοπρόσωπο" μυθιστόρημα, η πλασματική αυτοβιογραφία κ.λ.π. Θα ήταν ωστόσο δυνατόν να ταξινομηθεί περισσότερο παραγωγικά ως είδος μίας ευρύτερης κατηγορίας, της μονοδραματικής, την οποία ορίζουμε και περιγράφουμε στο δεύτερο κεφάλαιο της παρούσας μελέτης.

άλλων, όπως του μυθιστορήματος της αγωγής (θεματικό κριτήριο ταξινόμησης), του αλληγορικού ποιήματος (ρητορικό κριτήριο ταξινόμησης) κ.λ.π.

[170]. S. S. Curry, *Browning and.the Dramatic*..., ό.π., 124.

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΒΑΤΑΣΟΥ

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ: Η ΜΟΝΟΔΡΑΜΑΤΙΚΗ ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ ΚΑΙ Η ΔΕΣΠΟΖΟΥΣΑ ΛΟΓΙΚΗ ΤΗΣ.

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΡΑΤΑΣΟΥ

Β1. Μεθοδολογικές διευκρινήσεις

Όπως δείξαμε στο πρώτο κεφάλαιο, αρκετοί από τους ορισμούς του δραματικού μονολόγου προκύπτουν με μια διαδικασία αυτό-νομιμοποίησης. Οι εισηγητές τέτοιων ορισμών αναγορεύουν ιδεώδη παραδείγματα του είδους εκείνα τα ποιήματα, που επιβεβαιώνουν μια ήδη σχηματισμένη αντίληψή τους για το είδος[171]. Αυτού του τύπου η μέθοδος αφορά σε ομάδες κειμένων θεμελιωμένες σε σχέση ομοιότητας, μη προσδιορισμένης, ωστόσο, αιτιολογικά. Η περιγραφή τους περνά από την κατασκευή ενός ιδεώδους κειμενικού τύπου.

Ο Jean- Marie Schaeffer σχολιάζει ότι μια τέτοια μέθοδος καταλήγει σε ορισμούς ειδών τα οποία «στην πραγματικότητα δεν είναι παρά μετακειμενικές επινοήσεις. Ο ορισμός ενός τέτοιου είδους δεν μπορεί παρά να είναι στατιστικός, με την έννοια ότι μετρά απλώς την καμπύλη των αποκλίσεων, την οποία τα πραγματικά έργα χαράσσουν σε σχέση με το μετακειμενικό πρότυπο, το ιδεώδες ειδολογικό υπόδειγμα»[172]. Σε ανάλογες περιπτώσεις, ο ιδεώδης κειμενικός τύπος φέρεται να σχηματίζεται από τα ίδια τα κείμενα και υποστηρίζεται ότι η γενικεύση στην οποία συνίσταται ο ορισμός προκύπτει δια μέσου της μετάβασης από το ειδικό στο γενικό.

Η κριτική που ασκείται στην αντίστροφη μεθόδευση (από το γενικό στο ειδικό), αποδίδει σε αυτήν τη μέθοδο, ανάμεσα σε άλλα, αυθαιρεσία, όταν τα κριτήρια που την οργανώνουν δεν αναδεικνύουν τα κρίσιμα, κατ' αυτούς που ασκούν την κριτική, χαρακτηριστικά των ταξινομούμενων κειμένων. Έτσι, ο Todorov γράφει για το ταξινομικό σύστημα που αναπτύσσει ο Frye στην *Ανατομία της Κριτικής* ότι οι κατηγορίες που περιλαμβάνει είναι αυθαίρετες και δεν έχουν λογοτεχνικό χαρακτήρα. Θεωρεί δε ότι «η ταξινόμησή του [Frye] είναι αυθαίρετη επειδή δεν στηρίζεται σε μια σαφή θεωρία- είναι κάπως σαν εκείνες τις πριν από τον Linné κατατάξεις του κόσμου των ζώων, όπου δεν δίσταζαν να συγκροτήσουν μια κατηγορία με όλα τα ζώα που ξύνονται»[173].

Πάντα κατά τον Todorov, για να μην καταλήξει κανείς σε μια αυθαίρετη τυπολογία, θα πρέπει να υιοθετήσει έναν διαφορετικό τρόπο εργασίας: «Συλλέγουμε [...] έναν σχετικά περιορισμένο αριθμό περιστατικών, εξάγουμε από αυτά μια γενική υπόθεση, και την επαληθεύουμε σε άλλα έργα, διορθώνοντάς την (ή απορρίπτοντάς την). Όποιος κι αν είναι ο αριθμός των φαινομένων που μελετούμε (εδώ, των έργων), θα έχουμε πάντοτε εξίσου ελάχιστα το δικαίωμα να συνάγουμε από αυτά κανόνες καθολικούς· το αρμόδιο

[171]. Από τις πιο χαρακτηριστικές περιπτώσεις μιας τέτοιας χρήσης, προκειμένου για τον δραματικό μονόλογο, είναι το ποίημα του R. Browning «My Last Duchess» (*The Poems*, τόμ. Α', 349- 350).
[172]. J.- M. Schaeffer, *Qu' est-ce qu' un genre littéraire?*, Παρίσι, Seuil, 1989, 178-179.
[173]. Τσβέτ. Τοντόροφ, *Εισαγωγή στη φανταστική λογοτεχνία*, μετ. Αριστέα Παρίση, Αθήνα, Οδυσσέας, 1991, (α' έκδ. 1968), 26.

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΒΑΛΑΣΟΥ

δικαίωμα δεν το δίνει η ποσότητα των παρατηρήσεων, αλλά μόνον η λογική συνοχή της θεωρίας»[174].

Πώς, όμως, «συλλέγουμε» τον «περιορισμένο αριθμό περιστατικών» και από πού απορρέει η «λογική συνοχή της θεωρίας»; Η συνοχή που προκύπτει από την απαρέγκλιτη χρήση του ταξινομικού κριτηρίου ή των κριτηρίων, δεν είναι, κατά τον Todorov, καθεαυτή επαρκής. Η εγκυρότητα της τυπολογίας σχετίζεται πρώτα και κύρια με τον δικαιολογημένο τρόπο επιλογής των ταξινομικών κριτηρίων. Σύμφωνα με ένα εύγλωττο παράδειγμά του, μια αρμόδια τυπολογία για το είδος των κύκνων, δηλαδή συνεκτική και αιτιολογημένη, θα στηριζόταν στο κριτήριο της λευκότητας, εάν η λευκότητα αποτελούσε «συνέπεια της τάδε οργανικής ιδιαιτερότητας»[175]. Λαμβάνοντας υπόψη το βασικό μειονέκτημα που αποδίδει στην ταξινόμηση του Frye, δηλαδή ότι οι κατηγορίες του δεν είναι λογοτεχνικές, καταλαβαίνουμε ότι τα αρμόδια ταξινομικά κριτήρια, προκειμένου για λογοτεχνικά κείμενα, πρέπει να έχουν σχέση με την ιδιαιτερότητα της λογοτεχνίας ως λογοτεχνίας[176].

Εδώ ωστόσο, προκύπτουν ορισμένες ενστάσεις. Συγκεκριμένα, ότι: α) τα κειμενικά χαρακτηριστικά δεν προκύπτουν ως συνέπειες μιας ορισμένης συστατικής ιδιαιτερότητας, αλλά είναι συνέπειες επιλογής των συγγραφέων και β) κανένα από τα χαρακτηριστικά, που έχει θεωρηθεί ότι χαρακτηρίζουν αποκλειστικά τη λογοτεχνία (όπως η μίμηση, η αυτοτέλεια, η συμβολικότητα, η προβολή της αρχής της ισοδυναμίας από τον παραδειγματικό στον συνταγματικό άξονα κ.ά.), δεν μπορεί να διεκδικήσει καθολικότητα εφαρμογής σε ό,τι αποκαλούμε λογοτεχνία[177]. Η αιτιολόγηση της επιλογής των κριτηρίων ταξινόμησης κειμένων που θεωρούνται λογοτεχνικά δεν είναι δυνατόν να προσβλέπει σε συστατικές και ταυτόχρονα καθολικές ιδιαιτερότητες της λογοτεχνίας.

---

[174]. Τσβετ. Τοντόροφ, *Εισαγωγή στη φανταστική*..., ό.π., 8. Ο Τοντόροφ τροποποίησε αυτή τη θέση σε μεταγενέστερη μελέτη του (βλ.: «La notion de littérature», *Les Genres du discours*, Παρίσι, Seuil, 1978, 13-26): «η αντίθεση ανάμεσα στη λογοτεχνία και στη μη- λογοτεχνία παραχωρεί τη θέση της σε μια τυπολογία των [ειδών του λόγου]» (ό.π., 25).

[175]. Τσβετ. Τοντόροφ, *Εισαγωγή στη φανταστική*..., ό.π., 9.

[176]. Βλ.: Τσβετ. Τοντόροφ (*Εισαγωγή στη φανταστική*..., ό.π., 12, 30): «Μπροστά σε κάθε κείμενο που ανήκει στη "λογοτεχνία", θα πρέπει να παίρνουμε υπόψη μια διπλή απαίτηση. Πρώτον, δεν πρέπει να αγνοούμε ότι εκδηλώνει ιδιότητες που κατέχει, από κοινού, μαζί με το σύνολο των λογοτεχνικών κειμένων [...]. Ξέρουμε πως η λογοτεχνία υπάρχει ακριβώς ως προσπάθεια για να πούμε ό,τι δεν λέει και δεν μπορεί να πει ο κανονικός λόγος».

[177]. Ο G. Genette (*Fiction et diction*, Παρίσι, Seuil, 1991, 31) υποστηρίζει ότι: «η λογοτεχνικότητα, δεδομένο μη ομοιογενές, απαιτεί μια θεωρία πλουραλιστική που λαμβάνει υπόψη τους διαφορετικούς τρόπους τους οποίους διαθέτει η γλώσσα, ώστε να αποφεύγει και να επιβιώνει της πρακτικής της λειτουργίας και να παράγει κείμενα που μπορεί να παραλαμβάνονται και να εκτιμώνται ως αισθητικά αντικείμενα [...]. Η ανθρώπινη γλώσσα γνωρίζει δύο πεδία λογοτεχνικότητας· ένα εκ συστάσεως και ένα υπό όρους». Η εκ συστάσεως λογοτεχνικότητα, πάντα κατά τον Genette, αφορά στο χαρακτηριστικό της μυθοπλασίας ή των μορφικών ισοδυναμιών (προκειμένου για την ποίηση)· η υπό όρους λογοτεχνικότητα είναι «υπόθεση της ελεύθερης κρίσης από πλευράς αναγνώστη» (ό.π., 39).

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΡΑΤΑΣΟΥ

Κατά την άποψή μας, η *λογική* μιας ταξινόμησης εν γένει δεν εντοπίζεται στο προς ταξινόμηση υλικό, αλλά στην πραγματολογία της ταξινόμησης. Ένας ορισμός είδους δεν προκύπτει απλώς μέσω της επαφής με τα κείμενα ή μέσω κριτηρίων a priori, αλλά μέσω ήδη σχηματισμένων αντιλήψεων. Οι σημαντικότερες συνιστώσες που συμβάλλουν στον σχηματισμό τέτοιων αντιλήψεων είναι οι εξής: α) οι θεωρίες λογοτεχνικότητας (τι θεωρεί λογοτεχνία ο εκάστοτε συγγραφέας ή κριτικός και τι θεωρεί λογοτεχνία η κοινότητα στην οποία ανήκει)· β) οι υπάρχουσες ειδολογικές κωδικοποιήσεις και περιγραφές- *συγγραφικές* ή *αναγνωστικές*[178] (πώς π.χ. περιγράφει την ποίησή του ο Browning, πώς ορίζει και ταξινομεί τον δραματικό μονόλογο, συσχετιστικά με άλλα είδη, η κριτική) και γ) οι αναγνωστικές- κριτικές επιδιώξεις, που εκφράζονται στις συγκλίνουσες ή αποκλίνουσες (σε σχέση με τους δύο προηγούμενους παράγοντες) κωδικοποιήσεις ή περιγραφές και αποβλέπουν στην ενίσχυση θεωρητικών σχημάτων ή/ και ερμηνευτικών/ ιστορικών προσεγγίσεων.

Στην περίπτωση που μας ενδιαφέρει άμεσα, το γεγονός, για παράδειγμα, ότι η Käte Hamburger και η Dorrit Cohn ορίζουν και περιγράφουν τον δραματικό μονόλογο ως ποιητικό ισοδύναμο της "πρωτοπρόσωπης" αφήγησης (βλ. ενότητα Α4), δεν απορρέει αποκλειστικά από την ανάγνωση δραματικών μονολόγων ή από μια ορισμένη διαίσθηση στην ειδολογική ταυτότητα των δραματικών μονολόγων ούτε τέλος από το ότι ο δραματικός μονόλογος είναι "φύσει" αφήγηση και μάλιστα σε πρώτο πρόσωπο. Η συγκεκριμένη περιγραφή ενισχύει τις γενικότερες θέσεις τους για τη διαφορά ανάμεσα στην πρωτοπρόσωπη αφήγηση και τη μυθοπλασία (στην περίπτωση της Hamburger) και τη διάκριση πρωτοπρόσωπης- τριτοπρόσωπης αφήγησης (στην περίπτωση της Cohn). Έτσι, ο αποκλίνων χαρακτήρας των ορισμών τους για τον δραματικό μονόλογο συντονίζεται με τις ευρύτερες τροποποιητικές προτάσεις τους περί λογοτεχνικών ειδών και αφήγησης αντίστοιχα. Η έμφαση, για να δώσουμε άλλο ένα παράδειγμα, που έδιναν οι θεωρητικοί του δραματικού μονολόγου στις αρχές του 20ού αιώνα στην ύπαρξη αποδέκτη, όπως σχολιάσαμε εκτενώς στην ενότητα Α2- β, απέβλεπε στην ερμηνεία της διαλογικής υφής την οποία διέβλεπαν στον είδος.

Κατά την άποψή μας, καμία από τις προηγούμενες προσεγγίσεις δεν είναι αυθαίρετη ή δεν γίνεται με βάση αναρμόδια κριτήρια, αλλά καμία επίσης δεν επικαλείται χαρακτηριστικά του δραματικού μονολόγου, τα οποία να προκύπτουν από κάποια συστατική ιδιαιτερότητά του. Αντίθετα με τον αυθαίρετο χαρακτήρα που μοιάζει να έχει

[178]. Πρόκειται για τα δύο πεδία ειδολογικών κωδικοποιήσεων, τα οποία αναλύει ο Schaeffer. Βλ.: *Qu' est-ce qu' un genre*..., ό.π., 147- 155.

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΡΑΤΑΣΟΥ

μια ταξινόμηση «ζώων που ξύνονται»[179], θεωρούμε ότι μια λογοτεχνική ταξινόμηση υπηρετεί σχεδόν πάντα έναν ευρύτερο στόχο, ο οποίος άλλοτε παραμένει αφανής και άλλοτε δηλώνεται.

Υπάρχουν βεβαίως περιπτώσεις ταξινομικών προτάσεων οι οποίες υποτίθεται ότι αποκαλύπτουν την αυθύπαρκτη οργάνωση της λογοτεχνίας σε "φυσικά" γένη και είδη. Για αυτόν το λόγο, θα πρέπει να διευκρινήσουμε ότι η προσέγγιση που προτείνεται στην παρούσα μελέτη, υιοθετεί την άποψη ότι τα λογοτεχνικά είδη δεν είναι αυθύπαρκτες, και αμετάβλητες στον ορισμό τους, ομάδες κειμένων· ότι δεν προϋπάρχουν των ταξινομήσεων και δεν αποτελούν αποκλειστικά ή κυρίως έναν τρόπο να εισαχθεί το στοιχείο της τάξης σε ό,τι αποκαλούμε λογοτεχνία. Τα λογοτεχνικά είδη αποτελούν γνωστικές κατασκευές που προσδιορίζονται από την ιστορία, μεταβάλλονται στον άξονά της, αλλάζουν περιεχόμενο με βάση τις μεταβαλλόμενες ταξινομικές τακτικές και επιδιώξεις, και αποτελούν τρόπους ιστορικής μελέτης και ερμηνείας.

Β2. Ταξινομικές παράμετροι και περιεχόμενο του συστήματος

Ευθύς εξαρχής θα πρέπει να διευκρινιστεί ότι το σύστημα ταξινόμησης που προτείνεται εδώ, ισχύει σε ένα ορισμένο πεδίο κειμένων και ειδών. Το πεδίο αυτό ορίζεται με βάση μία συγκεκριμένη έννοια του κειμένου[180] και με βάση τα ζητήματα άρθρωσης της εκφοράς[181].

Ο όρος *κείμενο* χρησιμοποιείται με τη στενότερη από τις υπάρχουσες σημασίες του, δηλαδή του γραπτού λόγου. Προκειμένου για τον γραπτό λόγο, το πραγματικό υποκείμενο εκφοράς, ο συντάκτης του κειμένου, μπορεί να ταυτίζεται με το κειμενικό υποκείμενο εκφοράς, όπως συμβαίνει σε πολλές πραγματικές αυτοβιογραφίες ή πολλές πραγματικές επιστολές, οπότε ο λόγος δεν είναι εκχωρημένος. Αυτή η περίπτωση δεν εμπίπτει στο κατηγοριακό μας σύστημα. Για συντομία, όπου χρειάζεται, θα αναφερόμαστε

[179]. Τσβετ. Τοντόροφ, *Εισαγωγή στη φανταστική*..., ό.π., 26.

[180]. Ο όρος κείμενο έχει τουλάχιστον τρεις διαφορετικές σημασίες· α) αυτή του γραπτού λόγου, β) αυτή του λόγου εν γένει, προφορικού και γραπτού και γ) του μη αναγκαστικά ρηματικού κειμένου, επιλογή που αντιμετωπίζει ως κείμενα, ενότητες διαφορετικού σημειωτικού χαρακτήρα, όπως το κινηματογραφικό "κείμενο", το μουσικό "κείμενο" κ.λ.π.

[181]. Η εκφορά (énonciation) είναι το επικοινωνιακό ενέργημα που υλοποιείται στη διατύπωση (énoncé). Κατά τον M. Bakhtin, (βλ.: «Les genres du discours»: *Esthétique de la création verbale*, μετ. A. Aucouturier, προλ. T. Todorov, Παρίσι, Gallimard, 1984 (α' ρωσ. έκδ. 1979), 265- 308) η διατύπωση είναι η επικοινωνιακή μονάδα. Κάθε διατύπωση αποτελεί «κρίκο στην εξαιρετικά σύνθετη αλυσίδα της επικοινωνίας» (ό.π., 275), η οποία οργανώνεται στη βάση ενός ομιλούντος υποκειμένου. Με αυτή την έννοια, τα όρια μίας διατύπωσης, η αρχή και το τέλος της, «κρίνονται με βάση την αλλαγή των ομιλούντων υποκειμένων, από την εναλλαγή των ομιλητών» (ό.π., 277).

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΡΑΤΑΣΟΥ

σε αυτόν το γραπτό, κειμενικό τύπο άρθρωσης της εκφοράς με την έκφραση *πρωτοβάθμια* εκφορά[182].

Στον γραπτό λόγο, αν υπάρχουν ενδείξεις που να αποτρέπουν τον χαρακτηρισμό της εκφοράς ως πρωτοβάθμιας, διακρίνουμε το πραγματικό υποκείμενο εκφοράς, δηλαδή τον συντάκτη του κειμένου, από το κειμενικά εννοούμενο υποκείμενο εκφοράς και κάνουμε λόγο για *δευτεροβάθμια* άρθρωση της εκφοράς[183]. Σχηματικά μπορούμε να παρουσιάσουμε τα δύο διαφορετικά επίπεδα άρθρωσης της εκφοράς[184] ως εξής:

Πρωτοβάθμια άρθρωση της εκφοράς: ο μη- εκχωρημένος λόγος. Ο λόγος προσαρτημένος στον (πρωτοβάθμιο) συντάκτη του.

πραγματικός ομιλητής (συγγραφέας)	κείμενο	πραγματικός αποδέκτης (αναγνώστης)

Δευτεροβάθμια άρθρωση της εκφοράς: ο εκχωρημένος λόγος. Ο λόγος προσαρτημένος σε δευτεροβάθμιο ομιλητή.

πραγματικός ομιλητής (συγγραφέας)	κειμενικός ομιλητής	διατυπώση	κειμενικός αποδέκτης	πραγματικός αποδέκτης (αναγνώστης)
	|_____|			
	κείμενο			

Το ταξινομικό σύστημα στην παρούσα μελέτη είναι οργανωμένο σε δύο επίπεδα· ένα πρώτο, γενικότερο επίπεδο, το κατηγοριακό και ένα δεύτερο, το ειδολογικό[185]. Οι

[182]. Προκειμένου για αυτό τον τύπο άρθρωσης της εκφοράς, θα κάνουμε ακόμη λόγο για πρωτοβάθμια υποκείμενα εκφοράς ή πρωτοβάθμιους ομιλητές ή πρωτοβάθμια επικοινωνία. Οι όροι φυσικό πρόσωπο, φυσικό επικοινωνιακό μοντέλο έχουν συνώνυμους, αντίστοιχα, τους όρους πρωτοβάθμιο υποκείμενο εκφοράς και πρωτοβάθμιο επικοινωνιακό μοντέλο.

[183]. Προκειμένου για τον δευτεροβάθμιο τύπο άρθρωσης της εκφοράς, θα κάνουμε ακόμη λόγο για δευτεροβάθμια υποκείμενα εκφοράς ή δευτεροβάθμιους ομιλητές καθώς και για δευτεροβάθμια επικοινωνία. Συνώνυμοί τους, οι όροι πεποιημένος ομιλητής ή δευτεροβάθμιο υποκείμενο εκφοράς, πεποιημένο επικοινωνιακό μοντέλο, δευτεροβάθμιο επικοινωνιακό μοντέλο. Οι όροι που περιλαμβάνουν τη λέξη «φυσικός» (βλ.: υποσημ. 183) δεν υπονοούν αξιόλογηση ή ιεράρχηση του πεποιημένου ως αφύσικου ή ως απόκλισης.

[184]. Ο Bakhtin (βλ.: «Le Problème du texte»: *Esthétique*..., ό.π., 311- 338) διαβλέπει στη δευτεροβάθμια άρθρωση της εκφοράς, στην εκχώρηση του λόγου, αναλογία με την ειδικότερη μορφή εκχώρησης λόγου, που απαντά στη δραματική τέχνη: «Ένας συγγραφέας (ακόμη και στο πεδίο του καθαρού λυρισμού) δεν είναι πάντα ένας "δραματουργός", με την έννοια ότι αναδιανέμει τα λόγια στις φωνές άλλων, ανάμεσα στις οποίες άλλες φωνές συναριθμείται και εκείνη η οποία ανήκει στην εικόνα του συγγραφέα;» (ό.π., 318- 9).

[185]. Θα πρέπει να διευκρινιστεί ότι η έννοια της κατηγορίας διαφέρει από τη γνωστή έννοια του γένους. Η διευκρίνηση απαιτείται διότι η διπλή οργάνωση κατηγοριών/ ειδών ανακαλεί την οργάνωση γενών/ ειδών. Οι

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΡΑΤΑΣΟΥ

κατηγορίες (α' επίπεδο) του ταξινομικού μας συστήματος είναι αναλυτικού περιεχομένου και ορίζονται μεταξύ τους διαφοροποιητικά. Έχουν καταρτιστεί, όπως θα δείξουμε στη συνέχεια, στη βάση μιας επικοινωνιακής θεώρησης. Στόχος του κατηγοριακού επιπέδου ταξινόμησης είναι να οριστεί, διαφοροποιούμενη από άλλες, μια γενική κατηγορία την οποία αποκαλούμε *μονοδραματική*.

Στο πλαίσιο της μονοδραματικής κατηγορίας, προτείνουμε ένα ακόμη επίπεδο ταξινόμησης, ειδολογικού χαρακτήρα (β' επίπεδο). Τα κριτήρια που διαφοροποιούν τα μονοδραματικά είδη αφορούν στις διακριτές λογικές, οι οποίες προκύπτουν από την ιδιαίτερη, σε κάθε είδος, αξιοποίηση των επικοινωνιακών παραμέτρων που ορίζουν την κατηγορία[186]. Οι παράμετροι του ταξινομικού συστήματος αντλούνται από την επικοινωνιακή θεώρηση των έργων· μια θεώρηση, δηλαδή, που έχει αφετηρία την άποψη ότι τα έργα είναι κείμενα, αλλά και μορφές επικοινωνιακών πράξεων. Ως τέτοια προσεγγίζονται, όχι μόνο κειμενοκεντρικά[187], αλλά και ως εκφορές.

Μελετώντας ένα έργο από αυτή την τελευταία σκοπιά, λαμβάνονται υπόψη φαινόμενα που είναι συναρτημένα με το γεγονός ότι κάποιο πρόσωπο έχει την ευθύνη της

κατηγορίες, έτσι όπως εννούνται στην παρούσα μελέτη, διαφέρουν από τα γένη, από δύο απόψεις: α) Τα συστήματα γενών (όπως η τριάδα αφηγηματικό- δραματικό- λυρικό γένος) φέρεται να εγγράφουν στο πλαίσιό τους όλα τα λογοτεχνικά είδη. Σε κατηγορίες, όμως, όπως αυτές που μας ενδιαφέρουν, μπορούν να εγγραφούν ορισμένα μόνο είδη· πιο συγκεκριμένα, είδη τα οποία είναι *χαρακτηρισμένα* από την άποψη της εκφοράς (: μέσω του ονόματός τους ή μέσω χαρακτηριστικών τους για τα οποία υπάρχει συναίνεση, δηλώνουν ή υπονοούν μια ορισμένη επιλογή από δεδομένα που ανάγονται στο φαινόμενο της εκφοράς), όπως τα κριτήρια βάσει των οποίων οργανώνονται οι κατηγορίες. β) Τα γένη συχνά επενδύονται με ορισμένη αισθητική. Οι κατηγορίες δεν έχουν τέτοιο χαρακτήρα. Κάθε είδος, όμως, που εγγράφεται στο εσωτερικό των κατηγοριών διαθέτει μια επικοινωνιακή λογική που το διαφοροποιεί από τα άλλα της ίδιας κατηγορίας. Η λογική αυτή συγκροτείται δια μέσου της αξιοποίησης των παραμέτρων που ορίζουν την κατηγορία σε μια ορισμένη επικοινωνιακή κατεύθυνση. Παράδειγμα αισθητικής επένδυσης ενός συστήματος γενών, συγκεκριμένα της τριάδας «έπος- δράμα- λυρική ποίηση», εντοπίζεται στο «ψυχολογικό» ή «υπαρξιακό» κριτήριο, όπως το χαρακτηρίζει ο Genette (βλ.: *Εισαγωγή στο αρχικείμενο*, μετ. Μήνα Πατεράκη- Γαρεφή, Αθήνα, Εστία, 2001 (α' γαλλ. έκδ. 1979), 54- 55) το οποίο χρησιμοποίησε ο F. Schlegel για τη διάκρισή τους. Σύμφωνα με αυτό, η λυρική "φόρμα" είναι υποκειμενική, η δραματική αντικειμενική και η επική αντικειμενική/ υποκειμενική. Η "μεικτή" επική φόρμα επιπλέον είναι, από άποψη αξίας, ανώτερη από τις άλλες δύο. Περισσότερα παραδείγματα από τη ρομαντική θεωρία περί γενών και ειδών, βλ.: ό.π., 54- 61.

[186]. Όταν γίνεται αναφορά σε κείμενα από την άποψη της κατηγορίας, αναφερόμαστε σε αυτά με τον όρο μονοδραματικά, ενώ όταν τα εξετάζουμε από την ειδολογική τους άποψη, θα αναφερόμαστε σε αυτά με το ειδολογικό τους όνομα. Εννοείται ότι ένα ποίημα που ανήκει σε μονοδραματικό είδος, ένα ποίημα, για παράδειγμα, που το αναφέρουμε ως δραματικό μονόλογο, είναι ταυτόχρονα, από κατηγοριακή άποψη ποίημα μονοδραματικό.

[187]. Όπως παρατηρεί ο Schaeffer (*Qu' est-ce qu' un genre*..., ό.π., 80), η ταυτότητα ενός έργου δεν εξαντλείται στην κειμενική του διάσταση: «Ένα λογοτεχνικό έργο, όπως κάθε πράξη του λόγου (acte discursif), είναι σύνθετη και πολυδιάστατη σημειωτική πραγματικότητα· εξ ού και το ερώτημα της ταυτότητάς του δεν μπορεί να λάβει μια μοναδική απάντηση, μια και η ταυτότητα του είναι πάντα σχετική προς τη διάσταση, μέσω της οποίας το αντιλαμβανόμαστε. Ή για να το πούμε διαφορετικά: ένα έργο δεν είναι ποτέ αποκλειστικά ένα κείμενο, δηλ. μια συντακτική και σημασιολογική αλυσίδα, αλλά είναι ακόμη, και κατά κύριο λόγο, η πραγματοποίηση μιας διανθρώπινης επικοινωνικής πράξης, ένα μήνυμα που εκπέμπεται από ένα δεδομένο πρόσωπο, σε συγκεκριμένες συνθήκες και με συγκεκριμένο στόχο, που παραλαμβάνεται από ένα άλλο πρόσωπο σε συνθήκες και με στόχο όχι λιγότερο συγκεκριμένους».

εκφοράς για κάθε διατύπωση[188], ότι αυτή η διατύπωση απευθύνεται σε κάποιο πρόσωπο, διαμορφώνεται από συγκεκριμένες συνθήκες, που άπτονται της θέσης του υποκειμένου της εκφοράς ως προς τα αντικείμενα του λόγου του, και τέλος ότι η εκφορά της είναι πραγματολογικά προσδιορισμένη, έχει μια ορισμένη στόχευση[189].

Με έμμεσο ή με άμεσο τρόπο, τα κριτήρια εκφοράς εμφανίζονται σε αρκετές περιπτώσεις ειδολογικών ονομάτων[190]. Αυτά τα είδη είναι *χαρακτηρισμένα*, από την άποψη της εκφοράς, καθώς (μέσω του ονόματός τους ή μέσω χαρακτηριστικών τους για τα οποία υπάρχει συναίνεση) δηλώνουν ή υπονοούν μια ορισμένη επιλογή από δεδομένα που ανάγονται στο φαινόμενο της εκφοράς.

Χαρακτηρισμένο είδος από την άποψη της εκφοράς είναι το είδος του δραματικού μονολόγου. Ο όρος *μονόλογος* δηλώνει ότι η εκφορά, ως σύνολο, βρίσκεται στην άμεση ευθύνη ενός και μόνο υποκειμένου εκφοράς· ότι ακόμη και αν υπάρχει εγγεγραμένος κειμενικά αποδέκτης του λόγου, το υποκείμενο της εκφοράς μιλά *σε* αυτό τον αποδέκτη, όχι *με* αυτό τον αποδέκτη (βλ. αναλυτικά στην ενότητα Β6). Ο όρος *δραματικός*, αντιδιαστέλλει αυτού του τύπου τον μονόλογο από άλλα είδη που είναι επίσης μονολογικά, ως προς τη σύνθεσή τους, και αφορά στο ποιόν του υποκειμένου εκφοράς (αν, δηλαδή, είναι προσδιορισμένο ή απροσδιόριστο· βλ. αναλυτικά στην ενότητα Β3). Ο ομιλητής του δραματικού μονολόγου είναι, ως προς το ποιόν του, αντίστοιχος με τους χαρακτήρες του δράματος, όπου ο ποιητής εκχωρεί δευτεροβάθμια τον λόγο σε προσδιορισμένα υποκείμενα εκφοράς. Έτσι, διαφέρει από τους μονολόγους στους οποίους ο ποιητής εκχωρεί επίσης δευτεροβάθμια τον λόγο, αλλά οι ομιλητές είναι απροσδιόριστοι (βλ. αναλυτικά στις ενότητες Β1 και Β2).

Γίνεται αντιληπτό από τα προηγούμενα ότι ένας από τους λόγους για τους οποίους προτείνεται ένα επικοινωνιακό σύστημα ταξινόμησης σχετίζεται με το ότι ο δραματικός μονόλογος, το μονοδραματικό είδος που κυρίως μας ενδιαφέρει, είναι χαρακτηρισμένος βάσει της εκφοράς.

Τρεις παράμετροι καταρτίζουν το σύστημά μας. Η πρώτη παράμετρος αφορά στο ποιόν της εκφοράς (προσδιορισμένο/ απροσδιόριστο υποκείμενο εκφοράς: βλ. αναλυτικά ενότητες Β3- Β5). Η δεύτερη αφορά στη θέση του υποκειμένου ή των υποκειμένων της

[188]. Σε σχέση με το πρόσωπο που έχει την ευθύνη της εκφοράς, πρέπει να σημειωθεί ότι στο εξής με τον όρο "ομιλητής" (locuteur) αναφερόμαστε στο πρόσωπο εκείνο που στο πλαίσιο της διατύπωσης φέρεται να είναι η πηγή της εκφοράς και όχι στο φυσικό πρόσωπο που έχει την πραγματική ευθύνη της σύνταξης της εκφοράς, δηλαδή στον συγγραφέα.

[189]. Για μια πρώτη αναφορά στο ζήτημα της εκφοράς, δηλαδή της *άσκησης της γλώσσας* (*exercise* du langage [η πλαγιογράφηση του ίδιου του Benveniste])· βλ.: É. Benveniste, «L' homme dans la langue», *Problèmes de linguistique générale*, τόμ. Α', Παρίσι, Gallimard, 1966, 225-285. Ο όρος *άσκηση της γλώσσας*, ό.π., 254.

[190]. Ο J.- M. Schaeffer παρατηρεί (*Qu' est-ce qu' un genre*..., ό.π., 82-3): «Ιδιαιτερότητες αυτού του επιπέδου [του επιπέδου εκφοράς] υπεισέρχονται σε πολυάριθμα ειδολογικά ονόματα, ακόμη και όταν αυτό ισχύει αποκλειστικά με τη μορφή των έμμεσων προϋποθέσεων».

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΒΑΤΖΟΥ

εκφοράς προς το κειμενικό σύμπαν, όπως αυτή προκύπτει από τον λόγο του/ ς (εξωτοπική ή αλλοτοπική θέση: βλ. αναλυτικά ενότητες Β9- Β11). Η τρίτη παράμετρος αφορά στον συνθεσιακό χαρακτήρα της εκφοράς (μονόλογος/ διάλογος: βλ. αναλυτικά ενότητες Β6- Β8).

Οι παράμετροι αυτές δεν έχουν προαιρετικό ή συγκυριακό χαρακτήρα, αλλά παρουσιάζονται σε κάθε κείμενο και αναλύονται σε αντιστικτικά ζεύγη αμοιβαία αποκλειόμενων χαρακτηριστικών, τα οποία ορίζουν τα κριτήρια ταξινόμησής μας. Οι παράμετροι δεν έχουν *διαπραγματεύσιμο* χαρακτήρα[191]· η αντίθεση, δηλαδή, ανάμεσα στα μέλη των ζευγών είναι ολική (του τύπου είτε/ είτε) και όχι βαθμού (του τύπου περισσότερο/ λιγότερο). Έτσι, (α) ο συνθεσιακός χαρακτήρας της εκφοράς είναι είτε αυτός του μονολόγου είτε αυτός του διαλόγου, όχι λιγότερο ή περισσότερο μονολογικός/ διαλογικός· (β) το υποκείμενο στο οποίο εκχωρείται ο λόγος είναι είτε προσδιορισμένο είτε απροσδιόριστο, όχι λιγότερο ή περισσότερο προσδιορισμένο/ απροσδιόριστο και (γ) η θέση του υποκειμένου της εκφοράς προς το κειμενικό σύμπαν που συνιστά ο λόγος του είναι είτε εξωτοπική είτε αλλοτοπική, όχι λιγότερο ή περισσότερο εξωτοπική/ αλλοτοπική.

Διαφορετικά από ό,τι ισχύει για κειμενικώς προσδιορισμένα χαρακτηριστικά, οι συγγραφείς δεν έχουν περιθώρια προσθηκών στο φάσμα των χαρακτηριστικών τα οποία άπτονται των συνθηκών εκφοράς του λόγου ούτε τροποποιήσεων της ταυτότητάς τους: «ένας συγγραφέας δεν μπορεί παρά να επιλέξει μια στάση λόγου και όχι να την δημιουργήσει ή να την μετασχηματίσει· αποτελεί [αυτή η στάση] τμήμα πραγματολογικών, καθολικών, δηλαδή συνθηκών υπερβατικών (σε σχέση με το υλοποιημένο μήνυμα) μέσω των οποίων μια σειρά ήχων ή γραπτών σημαδιών μπορούν να γίνουν μήνυμα [...]. Έτσι, τα είδη που ορίζονται στο επικοινωνιακό επίπεδο αναφέρονται και αυτά σε δεδομένα που δεν είναι μεταβλητά και ανάγονται στην θεμελιώδη πραγματολογία των ρηματικών χρήσεων της γλώσσας»[192].

Το σύστημα ταξινόμησης, όπως αναφέραμε, είναι αρθρωμένο σε δύο επίπεδα: των κατηγοριών και των ειδών. Στο πλαίσιο της μονοδραματικής κατηγορίας, ορίζουμε τέσσερα είδη: τον δραματικό, τον ρητορικό (βλ. αναλυτικά στην ενότητα Γ4), τον μεικτό (βλ. αναλυτικά στην ενότητα Γ5) και τον εκφραστικό μονόλογο (βλ. αναλυτικά στην ενότητα Γ3). Η διαφοροποίηση αυτών των ειδών γίνεται στη βάση της ιδιαίτερης επικοινωνιακής λογικής την οποία προάγουν. Η ίδια η κατηγορία δεν προκαθορίζει καθ'

[191]. Περισσότερα για την έννοια της διαπραγματευσιμότητας, βλ.: Δ. Αγγελάτος, *Η "φωνή" της μνήμης. Δοκίμιο για τα λογοτεχνικά είδη*, Αθήνα, Νέα Σύνορα- Λιβάνης, 1997, 37- 38.
[192]. J.- M. Schaeffer, *Qu' est-ce qu' un genre*..., ό.π., 158-159.

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΡΑΤΑΣΟΥ

οιονδήποτε τρόπο την λογική των ειδών, καθώς δεν ορίζεται δια μέσου κάποιας εξειδίκευσης στην επικοινωνιακή λογική.

Δεσπόζουσα επικοινωνιακή λογική, στο πλαίσιο του συστήματός μας, είναι η *μονοπροοπτικότητα*[193]. Αυτήν τη λογική προάγει ο δραματικός μονόλογος. Χαρακτηρίζεται δεσπόζουσα, διότι αποτελεί τη λογική που εκφράζεται στην πληρότητά της στο είδος εκείνο που αποτελεί αντικείμενο της παρούσας μελέτης και το πιο κρίσιμο από τα μονοδραματικά είδη στην σύγχρονη λογοτεχνία. Η μονοπροοπτικότητα συγκροτείται από την αξιοποίηση *όλων* των παραμέτρων του συστήματος σε μία ορισμένη επικοινωνιακή λογική. Έτσι, κάθε μονοδραματικό ποίημα στο οποίο προάγεται η συστατική και συνολική αναξιοπιστία του μονολογιστή (βλ. αναλυτικά στην ενότητα Β5) δεν συνιστά δραματικό μονόλογο, εφόσον δεν προάγει ταυτόχρονα το στοιχείο της διαλογικής αναμέτρησης του μονολογιστή με άλλες *προοπτικές* (βλ. αναλυτικά για την έννοια της προοπτικής, ενότητα Β5) και το στοιχείο της μονοκρατορίας της προοπτικής του, με την έννοια ότι όλες οι άλλες προοπτικές που ενδεχομένως εμφανίζονται διαθλώνται στο πρίσμα της δικής του προοπτικής.

Μέχρι αυτού του σημείου έχει γίνει λόγος για παραμέτρους ταξινόμησης σε κατηγοριακό επίπεδο, με τη διευκρίνηση ότι στις κατηγορίες υπάγονται είδη και κείμενα. Οι ταξινομικές παράμετροι, όμως, στις οποίες αναφερθήκαμε επιβάλλουν ορισμένες διευκρινήσεις ως προς τα είδη που είναι ταξινομήσιμα στις κατηγορίες όσο και, με μια ιδιαίτερη έννοια, ως προς τα κειμένα (ποια κείμενα είναι ταξινομήσιμα σε κατηγοριακό και ειδολογικό επίπεδο).

Ρυθμιστικός παράγοντας της κατάρτισης του ταξινομικού συστήματος είναι τα κείμενα, θεωρημένα όχι στην καθαρώς κειμενική διάστασή τους, αλλά και στην επικοινωνιακή. Εφόσον ένα κείμενο δεν είναι ποτέ μόνο κείμενο, αλλά και επικοινωνιακή πράξη, προκύπτει ότι τα κριτήρια που χρησιμοποιούμε ως ταξινομικές παραμέτρους δεν έχουν προαιρετικό ή συγκυριακό χαρακτήρα, αλλά παρουσιάζονται σε κάθε κείμενο. Κατά τη συγγραφή ενός κειμένου επιλέγεται μία εκδοχή σύνθεσης, ένα ποιόν για το υποκείμενο εκφοράς και μια θέση προς το κειμενικό σύμπαν που συνιστά ο λόγος του. Υπ' αυτή την έννοια, στο σύστημα που προτείνουμε είναι ταξινομήσιμο κάθε κείμενο, εφόσον διακρίνουμε σε αυτό δύο επίπεδα άρθωσης της εκφοράς.

[193]. Η μονοπροοπτικότητα (ή μονοπροοπτική λογική), όπως θα δείξουμε στο παρόν κεφάλαιο, είναι η δεσπόζουσα λογική στη μονοδραματική κατηγορία και ευνοείται από (α) το προσδιορισμένο ποιόν του υποκειμένου της εκφοράς (βλ. αναλυτικά στην ενότητα Β)· (β) την εξωτοπική γνωστική του συγκρότηση (βλ. αναλυτικά στην ενότητα Γ) και (γ) τη μονολογική σύνθεση του λόγου του (βλ. αναλυτικά στην ενότητα Δ).

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΡΑΤΑΣΟΥ

Επιπλέον, στις κατηγορίες και στα είδη δεν ταξινομούνται αποκλειστικώς λογοτεχνικά κείμενα, αλλά κάθε κείμενο δευτεροβάθμια αρθρωμένο[194]. Ακόμη και ένα κείμενο το οποίο έχει ειδολογικό χαρακτηρισμό, διαφορετικό από αυτόν που του αποδίδεται εδώ, είναι ταξινομήσιμο στη μονοδραματική κατηγορία και στα μονοδραματικά είδη στο βαθμό, βέβαια, που οι διαφορετικοί ειδολογικοί χαρακτηρισμοί δεν αναφέρονται σε χαρακτηριστικά του ίδιου επιπέδου και της ίδιας τάξης. Έτσι, για παράδειγμα, προτείναμε την ανάγνωση ειδυλλίων του Θεόκριτου και ενός μίμου του Ηρώνδα ως δραματικών μονολόγων (βλ. ενότητα Α3- γ)[195].

Οι ως τώρα διευκρινήσεις αφορούν στο τι είναι ταξινομήσιμο στο σύστημά μας από την άποψη των κειμένων. Στη συνέχεια θα αναφερθούμε σε έναν περιορισμό που αφορά στην ένταξη ειδών στις κατηγορίες του συστήματός μας. Στη μονοδραματική κατηγορία εντάσσονται μόνον εκείνα τα είδη τα οποία είναι χαρακτηρισμένα από τη σκοπιά της εκφοράς και ειδικότερα από τη σκοπιά και των τριών παραμέτρων εκφοράς, που μας ενδιαφέρουν. Έτσι, είδη που ορίζονται θεματικά (φανταστικό μυθιστόρημα, όπως π.χ. *Το στρίψιμο της βίδας* του Henry James ή το *La Vénus d' Ille* του Prosper Mérimée), μορφοσυντακτικά (σονέτο) ή ρητορικά (αλληγορικό μυθιστόρημα, όπως π.χ. *Το νησί των πιγκουίνων* του Anatole France ή *Η φάρμα των ζώων* του George Orwell) δεν εντάσσονται στο σύστημά μας. Δεν εντάσσονται επίσης όσα είδη ορίζονται επικοινωνιακά, αλλά με βάση παραμέτρους που δεν τις λαμβάνουμε εδώ υπόψη, όπως αυτή της λειτουργίας (π.χ. σάτιρα).

Τέλος, θα πρέπει να διευκρινιστεί η θέση των ιστορικών λογοτεχνικών ειδών στο δεύτερο επίπεδο άρθρωσης του συστήματός μας. Το μοναδικό ιστορικό είδος στο δεύτερο επίπεδο άρθρωσης του συστήματος είναι ο δραματικός μονόλογος. Τα υπόλοιπα είδη δεν είναι ιστορικά. Μια σειρά ιστορικών ειδών, όπως το μονόδραμα, η προσωποποίια[196], η πλασματική αυτοβιογραφία, το πρωτοπρόσωπο μυθιστόρημα κ.λ.π. προσγράφονται στη μονοδραματική κατηγορία, στο πρώτο δηλαδή επίπεδο άρθρωσης του συστήματός μας,

[194]. Για παράδειγμα, αινίγματα, όπως: «Ακληρος παντα με φορη,/ οταν ακεφαλο με βρη·/ Αλ' αν ακεριο με θορη,/ μονον θροφη θα με χαρη» (βλ.: Ι. Βηλαράς, *Ποιήματα*, φιλ. επιμ. Γ. Ανδρειωμένος, Αθήνα, Νεοελληνική Βιβλιοθήκη- Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, 1995, 370).

[195]. Εξάλλο, κάθε κείμενο υπόκειται σε αναδρομική ειδολογική μεταβλητότητα. Όπως παρατηρεί ο J.- M. Schaeffer (*Qu' est-ce qu' un genre*..., ό.π., 148): «Τα αποτελέσματα της [ειδολογικής] αναδρομικότητας στην πραγματικότητα έχουν αποκλειστικά να κάνουν με το ταξινομικό πεδίο: οφείλονται στο ότι ένα κείμενο δεν μπορεί να προ- ορίσει τις ύστερες συγγένειές του με κείμενα ή ομάδες κειμένων, ανύπαρκτων τη στιγμή της παραγωγής του, συγγένειες οι οποίες στηρίζονται τόσο στα κείμενα του μέλλοντος (και στις ενδεχόμενες ιστορικές μεταβολές που αφορούν στα ταξινομικά κριτήρια) όσο και στις εγγενείς ιδιότητες του εν λόγω κειμένου».

[196]. Η προσωποποιία υπήρξε ρητορική άσκηση, κατά την οποία ο ασκούμενος επινοούσε έναν λόγο ο οποίος θα άρμοζε σε συγκεκριμένο ιστορικό πρόσωπο ή φανταστικό χαρακτήρα σε συγκεκριμένες περιστάσεις. Το μονόδραμα υπήρξε ποιητικό (και στη συνέχεια μουσικοποιητικό) είδος, όπου ένα ιστορικό πρόσωπο ή φανταστικός χαρακτήρας εκφράζει μία σειρά παθών του.

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΒΑΤΑΣΟΥ

αλλά δεν έχουν θέση στο δεύτερο, το ειδολογικό επίπεδο, ως είδη, παρά μόνον ως κείμενα που εντάσσονται σε αυτά. Αυτό συμβαίνει διότι εξειδικεύονται ως είδη όχι στη βάση της επικοινωνιακής τους λογικής, αλλά στη βάση άλλων κριτηρίων. Ένα συγκεκριμένο ποίημα που το γνωρίζουμε ως μονόδραμα, π.χ. το ποίημα του Tennysson «Maud», είναι ταξινομήσιμο στο δεύτερο επίπεδο άρθρωσης, αλλά όχι το μονόδραμα ως είδος.

Διαφορετικά είναι όσα ισχύουν για ιστορικά είδη όπως το επιτύμβιο, το αίνιγμα, το skaz[197], ο θρήνος, η φανταστική αφήγηση κ.ά.π. Ένα μεγάλο μέρος των κειμένων που εντάσσονται σε αυτά τα είδη, είναι μονοδραματικά. Τα είδη όμως αυτά δεν είναι χαρακτηρισμένα από την άποψη της εκφοράς, κάτι που σημαίνει, για παράδειγμα, ότι σε ένα skaz ο ομιλητής δεν είναι υποχρεωτικά προσδιορισμένος. Έτσι, τέτοιου τύπου είδη, μένουν αναγκαστικά έξω από μονοδραματική κατηγορία ως είδη, ενώ ως κείμενα, στο βαθμό που εμφανίζουν τα χαρακτηριστικά της κατηγορίας, βεβαίως εντάσσονται.

Ολοκληρώνοντας τις αναγκαίες διευκρινήσεις για τις ταξινομικές παραμέτρους και το περιεχόμενο του συστήματός μας, συνοψίζουμε τις κατηγορίες του ως ακολούθως:

1. μονολογική σύνθεση- προσδιορισμένος ομιλητής- εξωτοπική θέση. Ονομάζουμε *μονοδραματική* την κατηγορία που περιλαμβάνει κείμενα[198] με τα προηγούμενα επικοινωνιακά χαρακτηριστικά, όπως π.χ. το ποίημα «Φαίδρα» του Γιάννη Ρίτσου[199].

2. μονολογική σύνθεση- προσδιορισμένος ομιλητής - αλλοτοπική θέση. Ονομάζουμε *''υπερ''μονοδραματική* την κατηγορία που περιλαμβάνει κείμενα με τα προηγούμενα επικοινωνιακά χαρακτηριστικά, όπως π.χ. το ποίημα «Μάκβεθ» του Μπόρχες[200].

3. μονολογική σύνθεση- απροσδιόριστος ομιλητής- εξωτοπική θέση. Ονομάζουμε *λυρική* την κατηγορία που περιλαμβάνει κείμενα με τα προηγούμενα επικοινωνιακά χαρακτηριστικά, όπως π.χ. το ποίημα «Θάλασσα του πρωιού» (*Τα ποιήματα Α'*, 1915, 56) του Κ. Π. Καβάφη.

4. μονολογική σύνθεση- απροσδιόριστος ομιλητής- αλλοτοπική θέση. Ονομάζουμε *απαγγελτική* την κατηγορία που περιλαμβάνει κείμενα με τα προηγούμενα επικοινωνιακά

---

[197]. Το skaz είναι λογοτεχνικό είδος, τα κείμενα του οποίου παριστούν, κατά κανόνα, μία προφορική διήγηση. Συχνά το υποκείμενο της εκφοράς είναι προσδιορισμένο και ανήκει στα χαμηλότερα κοινωνικά στρώματα. Ρώσοι εκπρόσωποι του είδους είναι οι Leskov, Remizov και Zamyatin. Κατά τον Bakhtin (βλ.: *Ζητήματα της ποιητικής του Ντοστογιέφσκι*, μετ. Αλεξάνδρα Ιωαννίδου, επιμ. Β. Χατζηβασιλείου, εισ. Δ. Τζιόβας, Αθήνα, Πόλις, 2000 (α' ρωσ. έκδ. 1929, β' ρωσ. έκδ. 1963), 307), η ιδιοτυπία του skaz, στις περισσότερες των περιπτώσεων, δεν είναι ο «προσανατολισμός προς μια προφορική μορφή αφήγησης» όσο ο «προσανατολισμός προς την ξένη ομιλία».

[198]. Το ενδιαφέρον μας επικεντρώνεται σε ποιητικά κείμενα, ωστόσο, το ταξινομικό σύστημα περιλαμβάνει και την πεζογραφία. Σε ορισμένες μάλιστα περιπτώσεις (βλ. αναλυτικά στην ενότητα Β10) χρησιμοποιούμε παραδείγματα όχι μόνο ποιητικών, αλλά και πεζογραφικών κειμένων.

[199]. Γ. Ρίτσος, *Τέταρτη διάσταση*, Αθήνα, Κέδρος, 1985 (α' έκδ. 1978), 295- 315. Στο εξής, οι αναφορές σε εκδόσεις των ποιημάτων του Ρίτσου θα εντάσσονται στο κυρίως κείμενο, με την ένδειξη τόμου και σελίδων.

[200]. Χ. Λ. Μπόρχες, *Η ιστορία της νύχτας και άλλα ποιήματα*, μετ. Δ. Καλοκύρης, Αθήνα, Ύψιλον, 1988, 52.

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΡΑΤΑΣΟΥ

χαρακτηριστικά, όπως π.χ. το ποίημα «Ο Ιουλιανός και οι Αντιοχείς» του Κ.Π. Καβάφη (*Τα ποιήματα Β'*, 1926, 61).

5. διαλογική σύνθεση- προσδιορισμένοι ομιλητές- εξωτοπική θέση. Ονομάζουμε *δραματική* την κατηγορία που περιλαμβάνει κείμενα με τα προηγούμενα επικοινωνιακά χαρακτηριστικά, όπως π.χ. το ποίημα «Θεατής δυσαρεστημένος» του Κ.Π. Καβάφη (*Κρυμμένα ποιήματα*, [1893], 45).

6. διαλογική σύνθεση- απροσδιόριστοι ομιλητές- εξωτοπική θέση. Ονομάζουμε *διαλογική* την κατηγορία που περιλαμβάνει κείμενα με τα προηγούμενα επικοινωνιακά χαρακτηριστικά, όπως π.χ. το ποίημα «Περιμένοντας τους βαρβάρους» του Κ.Π. Καβάφη (*Τα ποιήματα Α'*, 1904, 110- 111).

7. διαλογική σύνθεση- προσδιορισμένοι ομιλητές- αλλοτοπική θέση. Ονομάζουμε *"υπερ"δραματική* την κατηγορία που περιλαμβάνει κείμενα με τα προηγούμενα επικοινωνιακά χαρακτηριστικά, όπως π.χ. το θεατρικό έργο *Ο Πρίγκιπας Τσερμπίνο* του Ludwig Tieck.

8. διαλογική σύνθεση- απροσδιόριστοι ομιλητές- αλλοτοπική θέση[201].

Στο σύστημα κατηγοριών που προτείνουμε τα γραμματολογικώς κατοχυρωμένα γένη (λυρικό[202], αφηγηματικό, δραματικό) αξιοποιούνται, αλλά επαναπροσδιορίζονται. Ο επαναπροσδιορισμός τους σε επικοινωνιακή βάση δεν επιφέρει αξιοσημείωτες μεταβολές στο δραματικό και στο λυρικό γένος. Αντίθετα, το αφηγηματικό γένος (: στο σύστημά μας με το όνομα *απαγγελτική κατηγορία*) περιορίζεται, καθώς τα κείμενα (μονολογικά στη σύνθεση) στα οποία υποκείμενο της εκφοράς είναι ένας προσδιορισμένος χαρακτήρας, εξωτοπικής γνωστικής σύστασης (τα "πρωτοπρόσωπα" αφηγηματικά κείμενα) ταξινομούνται στην μονοδραματική κατηγορία.

Β3. Τα επίπεδα άρθρωσης της εκφοράς και η αντίθεση προσδιορισμένο-απροσδιόριστο υποκείμενο εκφοράς.

[201]. Δεν έχουμε εντοπίσει κείμενα ή είδη που να παρουσιάζουν τον συνδυασμό των συγκεκριμένων χαρακτηριστικών. Έτσι, η κατηγορία μένει κενή.

[202]. Εδώ πρέπει να υπενθυμίσουμε ότι σύμφωνα με την πλατωνική και την αριστοτελική θεωρία (από την τροπολογική σκοπιά) η *διήγηση* (μεικτή ή αμιγής) ορίζεται με βάση το ότι υποκείμενο της εκφοράς του λόγου είναι ο ποιητής, ενώ το *δράμα* με βάση το ότι ο λόγος έχει εκχωρηθεί από τον ποιητή σε χαρακτήρες. Όμως, η αριστοτελική θεωρία δεν ορίζει τα γένη αποκλειστικά από τη σκοπιά μίας επικοινωνιακής θεώρησης. Προϋποτίθεται η έννοια της *μίμησης πράξεως*, η οποία και συνιστά το θεμέλιο της λογοτεχνικής υπόστασης αυτών των γενών. Δεν πρόκειται δηλαδή για ένα πώς *της εκφοράς του λόγου*, αλλά για ένα πώς *στο πλαίσιο της μίμησης*. Αυτή η προϋπόθεση παρακάμπτεται στο τριαδικό σύστημα γενών (δραματικό, αφηγηματικό, λυρικό), καθώς το λυρικό γένος μόνο καταχρηστικώς είναι δυνατό να θεωρηθεί μίμηση πράξης. Ο Genette (*Εισαγωγή στο αρχικείμενο*, ό.π., 45- 51) αναφέρεται στην περίπτωση του αββά Batteux, ο οποίος περιέγραψε τη λυρική ποίηση ως *μίμηση* αισθημάτων, με τη μεσολάβηση δύο στρεβλώσεων. Πέρασε από την «απλή δυνατότητα πλασματικής έκφρασης στην ουσιαστική πλασματικότητα των εκφρασθέντων αισθημάτων» (ό.π., 47) και από τον «ορθόδοξο όρο *μίμησις πράξεων* σε έναν όρο ευρύτερο: μίμηση απλώς, χωρίς κανένα συνοδευτικό» (ό.π., 47- 48).

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΡΑΤΑΣΟΥ

Στην παρούσα ενότητα εξετάζεται η παράμετρος του ποιού των υποκειμένων της εκφοράς, στη βάση της αντίθεσης προσδιορισμένος/ απροσδιόριστος ομιλητής. Στη δευτεροβάθμια άρθρωση της εκφοράς, η ταυτότητα του εγώ, το οποίο τίθεται ως υποκειμένο της εκφοράς, αποτελεί ζητούμενο, ιδίως σε ορισμένες περιπτώσεις, όπως αυτή του λυρικού ποιήματος. Το ζητούμενο προκύπτει από ό,τι ο Jean Cohen αποκαλεί «εκτός συμφραζομένων καθεστώς του γραπτού λόγου» (le langage écrit est «hors- situation»)[203].

Εξαιτίας αυτού του καθεστώτος, ο ίδιος ο γραπτός λόγος πρέπει να παράσχει όλες τις απαιτούμενες πληροφορίες, οι οποίες προσδιορίζουν την ταυτότητα του εγώ. Όμως, όπως παρατηρεί ο Cohen, αυτός ο προσδιορισμός δεν λαμβάνει χώρα στο (λυρικό) ποίημα: «Μια επιστολή κατανάγκην φέρει υπογραφή, μια αυτοβιογραφία το όνομα του συγγραφέα. Στο πρωτοπρόσωπο μυθιστόρημα, το "Εγώ" αναμφίβολα προσδιορίζει μια πλασματική ύπαρξη, που, ωστόσο, δεν είναι λιγότερο προσδιορισμένη και κατονομασμένη [σε σχέση με την επιστολή και την αυτοβιογραφία] στα κειμενικά συμφραζόμενα. Τι ισχύει όμως για το ποίημα; [...] Σε αυτό το ερώτημα το ίδιο το ποίημα δε δίνει καμία απάντηση. Η αντωνυμία [το "Εγώ"] μένει χωρίς συμφραστική αναφορά»[204].

Με βάση την προβληματική στην οποία στηριζόμαστε, λαμβάνουμε υπόψη όχι μόνο τη διατύπωση, εκεί όπου ενδεχομένως αποτυπώνεται το κρίσιμο πρώτο πρόσωπο (κρίσιμο, καθώς η παρουσία του, για την παραδοσιακή τουλάχιστον αντίληψη, συνδέεται με τον λόγο του συγγραφέα), αλλά κυρίως την εκφορά. Στη διαδικασία της εκφοράς υφίσταται πάντα και μόνο το πρώτο πρόσωπο, το εγώ που εκφέρει το λόγο[205]. Προκειμένου για τον γραπτό λόγο, το πραγματικό υποκείμενο εκφοράς, ο συντάκτης του κειμένου, μπορεί να ταυτίζεται με το κειμενικό υποκείμενο εκφοράς, π.χ. σε μια πραγματική επιστολή. Τέτοιες περιπτώσεις κειμένων δεν προϋποθέτουν ένα πεποιημένο υποκείμενο εκφοράς[206] και έτσι δεν εμπίπτουν στο κατηγοριακό μας σύστημα.

Στην παρούσα μελέτη ενδιαφερόμαστε αποκλειστικά για κείμενα στα οποία η άρθρωση της εκφοράς είναι δευτεροβάθμια, με την έννοια ότι ο πραγματικός συντάκτης έχει εκχωρήσει τον λόγο σε έναν κειμενικό ομιλητή, έχει συνθέσει τον ίδιο τον ομιλητή,

---

[203]. J. Cohen, *Structure du langage poétique*, Παρίσι, Flammarion, 1966, 148.
[204]. Ό.π., 148.
[205]. Βλ. ειδικά για την αφήγηση, τη συναφή παρατήρηση του G. Genette (*Figures III*, Παρίσι, Seuil, 1972, 252): «Στο βαθμό που ο αφηγητής μπορεί ανά πάσα στιγμή να παρέμβει, ακριβώς ως αφηγητής, στη διήγηση, κάθε αφήγηση γίνεται στην πραγματικότητα σε πρώτο πρόσωπο». Βλ. ακόμη, στην ίδια κατεύθυνση, την παρατήρηση του J.- M. Shaeffer (*Qu' est-ce qu' un genre*..., ό.π., 95): «Στην πραγματικότητα, η διάκριση ανάμεσα σε πρώτο και τρίτο πρόσωπο φαίνεται να έχει κάποια αξία μόνο στο επίπεδο της διατύπωσης, καθώς, στο βαθμό που η διατύπωση εκφέρεται, εκφέρεται στο πρώτο πρόσωπο».
[206]. Υπενθυμίζεται το επικοινωνιακό μοντέλο της πρωτοβάθμιας άρθρωσης της εκφοράς, με τον μη-εκχωρημένο λόγο, ο οποίος είναι προσαρτημένος στον "συντάκτη" του, σύμφωνα με το σχήμα:

πραγματικός ομιλητής (συγγραφέας)	κείμενο	πραγματικός αποδέκτης (αναγνώστης)

τον λόγο του και τις συνθήκες στις οποίες εκφέρεται αυτός ο λόγος[207]. Ενδιαφερόμαστε, δηλαδή, για δευτεροβάθμιες εκφορές, όπως θα τις αποκαλούμε για συντομία και κατ' αντίθεση προς τις πρωτοβάθμιες εκφορές. Υπενθυμίζουμε τη διαγραμματική παρουσίαση του επικοινωνιακού μοντέλου της δευτεροβάθμιας άρθρωσης της εκφοράς, με τον εκχωρημένο, πεποιημένο λόγο:

πραγματικός	κειμενικός	διατυπώση	κειμενικός	πραγματικός
ομιλητής	ομιλητής		αποδέκτης	αποδέκτης
(συγγραφέας)	|_____		_____|	(αναγνώστης)
		κείμενο		

Στο πλαίσιο του πεποιημένου λόγου, ο εκάστοτε συγγραφέας δημιουργεί τόσο το υποκείμενο της εκφοράς όσο και την περίσταση της εκφοράς[208].

Ανάλογα με το ποιόν του υποκειμένου εκφοράς στο οποίο εκχωρείται ο λόγος, διακρίνουμε δύο τύπους δευτεροβάθμιας άρθρωσης: **i**) εκφορές το υποκείμενο των οποίων είναι απροσδιόριστο· **ii**) εκφορές το υποκείμενο των οποίων είναι προσδιορισμένο. Ο Emile Benveniste παρατηρεί ότι οι αντωνυμίες «εγώ/ εσύ» ανήκουν στο σύστημα των κενών σημείων της γλώσσας, σημείων, δηλαδή, μη αναφορικών σε σχέση με την πραγματικότητα και για αυτό πάντα διαθέσιμων για οποιονδήποτε χρήστη. Υποστηρίζει ότι η αναφορά του εγώ και του εσύ, είναι μόνο μια πραγματικότητα του λόγου (του προσωπικού λόγου/ discours) και προσδιορίζεται αποκλειστικά από τους όρους της εκφοράς[209]. Στο επίπεδο, τώρα, της δευτεροβάθμιας άρθρωσης της εκφοράς παρατηρούμε

---

[207]. Χρησιμοποιούμε τον όρο *ομιλητής* χωρίς να κάνουμε διάκριση ανάμεσα σε υποκείμενα εκφοράς που σκέφονται, γράφουν ή μιλούν.

[208]. Από τη σκοπιά της φαινομενολογικού τύπου θεμελίωσης του πεποιημένου λόγου ο F. Martinez Bonati (*Fictive Discourse and the Structures of Literature. A Phenomenological Approach*, μετ. Ph. W. Silver, Ithaca- Λονδίνο, Cornell University Press, 1981, 85-86) παρατηρεί: «Το μεθοδολογικό αξίωμα της Νέας Κριτικής, ότι ο συγγραφέας δεν είναι τμήμα του έργου του ούτε το έργο τμήμα του συγγραφέα του [...] ενισχύεται από το ότι ο συγγραφέας δεν είναι τμήμα της επικοινωνιακής περίστασης των επικοινωνούμενων φανταστικών προτάσεων που συνιστούν το έργο [...]. Ο συγγραφέας αφηγηματικής λογοτεχνίας δεν είναι ο αφηγητής του έργου του· ούτε η λυρική ποίηση αποτελείται από προτάσεις, τις οποίες λέει ο ποιητής. Ο ίδιος ο ποιητής, ως ποιητής, δεν μιλά. Η μυθοπλασία δεν είναι μόνο δημιουργία του πλασματικού κόσμου, του αφηγητή, του αποδέκτη, αλλά όλων αυτών συν του όλου της διατύπωσης».

[209]. Πιο συγκεκριμένα ο É. Benveniste (*Problèmes de linguistique générale*, τόμ. Α', Παρίσι, Gallimard, 1966, 252, 254) γράφει: «Η διατύπωση που περιέχει το *εγώ* ανήκει στο επίπεδο της γλώσσας που ο Charles Morris αποκαλεί πραγματολογικό και που περιλαμβάνει, μαζί με τα σημεία, εκείνους που τα χρησιμοποιούν [...]. Ποια είναι λοιπόν η πραγματικότητα στην οποία αναφέρεται το *εγώ* ή το *εσύ*; Αποκλειστικά μια πραγματικότητα του λόγου [réalité de discours] κάτι ιδιαίτερα ξεχωριστό. Το *εγώ* δεν μπορεί να προσδιοριστεί παρά μόνο υπό όρους ομιλίας [...]. Το *εγώ* δηλώνει «το πρόσωπο που εκφέρει το παρόν τμήμα λόγου που περιέχει το *εγώ*». Η μορφή *εγώ* δεν έχει γλωσσική υπόσταση παρά μόνο στο γλωσσικό ενέργημα που το εκφέρει [...]. Η γλώσσα έχει δημιουργήσει ένα σύνολο κενών σημείων, μη αναφορικών σε σχέση με την πραγματικότητα, πάντα διαθέσιμων, που "γεμίζουν" κάθε φορά που ένας ομιλητής τα οικειοποιείται σε κάθε τμήμα του λόγου του. Στερημένα υλικής αναφοράς, δεν μπορούν να χρησιμοποιηθούν λανθασμένα· μη βεβαιώνοντας τίποτε, δεν υπόκεινται στον έλεγχο αληθείας και διαφεύγουν κάθε διάψευσης».

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΡΑΤΑΣΟΥ

τα εξής. Το εγώ των απροσδιόριστων υποκειμένων της εκφοράς δεν έχει ορισμένη αναφορά, ενώ η αναφορά του εγώ των προσδιορισμένων υποκειμένων εκφοράς δηλώνεται περικειμενικά ή κειμενικά. Από την άποψη του ποιού της εκφοράς, η μονοδραματική, η "υπερ"μονοδραματική, η "υπερ"δραματική και η δραματική κατηγορία είναι κατηγορίες στις οποίες προσδιορίζεται η αναφορά του εγώ που εκφέρει το λόγο, ενώ η απαγγελτική, η λυρική και η διαλογική είναι κατηγορίες στις οποίες δεν προσδιορίζεται η αναφορά του εγώ που εκφέρει το λόγο.

Θα δώσουμε στη συνέχεια ένα παράδειγμα από επτά από τις κατηγορίες[210] (με προσδιορισμένο και απροσδιόριστο ποιόν υποκειμένων εκφοράς) και θα σχολιάσουμε την παράμετρο του ποιού των υποκειμένων της εκφοράς. Πρόκειται για τα ποιήματα του Κ. Π. Καβάφη «Περιμένοντας τους βαρβάρους» (διαλογική κατηγορία, *Τα ποιήματα Α'*, 1904, 110-111), «Ζωγραφισμένα» (λυρική κατηγορία, *Τα ποιήματα Α'*, 1915, 55), «Η αρρώστια του Κλείτου» (απαγγελτική κατηγορία, *Τα ποιήματα Β'*, 1926, 55), «Τεχνουργός κρατήρων» (μονοδραματική κατηγορία, *Τα ποιήματα Β'*, 1921, 36), «Θεατής δυσαρεστημένος» (δραματική κατηγορία, *Κρυμμένα ποιήματα*, [1893], 45), το ποίημα *Πού πάει, πού με πάει αυτό το ποίημα*[211] του Στ. Βαβούρη ("υπερ"δραματική κατηγορία), καθώς και το ποίημα του Τ. Δενέγρη «Μιλάει ο αγριόχοιρος»[212], ("υπερ"μονοδραματική κατηγορία).

Πάντως, είναι χαρακτηριστικό ότι για τα ποιήματα των οποίων τα υποκείμενα της εκφοράς έχουν προσδιορισμένο ποιόν δεν χρειάζεται να τεκμηριωθεί η εκχώρηση λόγου, αλλά απλώς να υποδειχθεί, ενώ για τα ποιήματα με απροσδιόριστο υποκείμενο εκφοράς πρέπει να τεκμηριωθεί καθεαυτό το απροσδιόριστο του ποιού των υποκειμένων της εκφοράς (να τεκμηριωθεί, δηλαδή, ο δευτεροβάθμιος χαρακτήρας της εκφοράς).

Στο ποίημα «Τεχνουργός κρατήρων» (*Τα ποιήματα Β'*, 1921, 36), ποίημα που ανήκει στη μονοδραματική κατηγορία, η εκχώρηση λόγου λαμβάνει χώρα κειμενικά, πιο συγκεκριμένα, δια μέσου της απόδοσης στον ομιλητή στοιχείων προσδιοριστικών της ταυτότητάς του. Ο ομιλητής προσδιορίζεται από το επάγγελμά του («Τεχνουργός κρατήρων» και «Εις τον κρατήρα αυτόν από αγνόν ασήμι-/ που για του Ηρακλείδη έγινε την οικία,»), καθώς και από την αναφορά σε ορισμένο χρόνο («ώς δέκα πέντε χρόνια πέρασαν απ' την μέρα/ που έπεσε, στρατιώτης, στης Μαγνησίας την ήτταν»).

Στο ποίημα της δραματικής κατηγορίας «Θεατής δυσαρεστημένος» (*Κρυμμένα ποιήματα*, [1893], 45), ο λόγος εκχωρείται κειμενικά και οι συνομιλητές προσδιορίζονται

---

[210]. Δεν περιλαμβάνεται παράδειγμα από την όγδοη κατηγορία.
[211]. Στ. Βαβούρης, *Πού πάει, πού με πάει αυτό το ποίημα*, Αθήνα, Ερμής, 1985.
[212]. Τ. Δενέγρης, *Ποίηση* 15 (Άνοιξη- Καλοκαίρι 2000), 4-5.

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΒΑΤΣΟΥ

επίσης κειμενικά. Σε αυτή την περίπτωση, οι συνομιλητές είναι προσδιορισμένοι κατά το ότι η περίσταση στην οποία βρίσκονται έχει ορισμένη χρονοτοπική αναφορά. Γνωρίζουμε από τα λόγια τους πού και πότε διαδραματίζεται η σκηνή.

Στο ποίημα της "υπέρ"δραματικής κατηγορίας *Πού πάει, πού με πάει αυτό το ποίημα* συνομιλούν το ποίημα και ο "ποιητής" του. Ο προσδιορισμός των συνομιλητών λαμβάνει χώρα κειμενικά. Ο ποιητής, στο πρώτο μέρος του έργου, πότε απευθυνόμενος εις εαυτόν πότε στο εν τη γενέσει ποίημα, συμπυκνώνει την ποιητική δοκιμασία και τα αδιέξοδά της: «Τελματωμένο/ για λίγο σαστισμένο τώρ' ακινητείς/ σε λάκκους αβαθείς αμήχανο. / Αύριο ο φρενήρης ήλιος θα σε βράσει/ θα σ' εξατμίσει αργά σαδιστικά/ και σα μια πρέζα αλάτι, θα χαθείς.// Δε θα σωθείς. Ποτέ δε θα γραφτείς»[213].

Το ποίημα, στο δεύτερο μέρος, υπερασπίζεται τον εαυτό του, υπαρκτό πριν από την αναβολή γραφής του από τον ποιητή (: «Τώρα που χάνομαι διαλύομαι/ που φεύγω- πάω- αντίο./ Όταν κάποιος άλλος θα με γράψει/ κι αν βέβαια με γράψει/ μονάχα τότε πάλι απαρηγόρητος/ τότε θα καταλάβεις τι έχεις χάσει»[214]), έναντι του ίδιου του ποιητή και της κριτικής: «Μου λέτε- απολογήσου απολογήσου, κύριοι συνήγοροι./ Αλλ' αν μιλήσω για να δικιολογηθώ/ τα ίδια μου τα λόγια θα με καταδικάσουν/ κι οι δικαστές/ θα πούνε πάλι όπως συνήθως/ ότι ήμουν ενα ποίημα επηρμένο»[215].

Τέλος, ως παράδειγμα ποιήματος που ανήκει στην "υπερ"μονοδραματική κατηγορία, ακολουθεί το ποίημα του Τ. Δενέγρη «Μιλάει ο αγριόχοιρος»[216]: «Είμαι λοιπόν/ Ό,τι φοβάσαι/ Αλλά σε κάποιαν έξαρση του θυμοειδούς/ θέλεις να το πολεμήσεις/ σε τίμιον αγώνα/ μ' όλο το ρίσκο/ δηλαδή και να το καταβάλεις.// Με του Θεού το θέλημα/ μ' έκανες ποίημα/ ας ανοίξουμε μία καινούργια σελίδα/ στις σχέσεις μας τις ταραγμένες/ κι ας σταματήσει ο μύθος αυτός/ που διαιωνίζει το θάνατο». Η εκχώρηση του λόγου λαμβάνει χώρα με έναν συνδυασμό κειμένου και περικειμένου. Στον τίτλο ορίζεται η αναφορά του δευτεροβάθμιου υποκειμένου εκφοράς· ομιλητής είναι ο αγριόχοιρος. Κειμενικά το ίδιο το υποκείμενο εκφοράς αυτοσυστήνεται ως πεποιημένο («Με του Θεού το θέλημα/ μ' έκανες ποίημα»). Είναι, λοιπόν, ταυτόχρονα αγριόχοιρος (ό,τι δηλαδή υποτίθεται ότι φοβάται ο αποδέκτης του λόγου, ο οποίος ταυτοχρόνως είναι και ο ποιητής του ομιλητή) και ποίημα.

Στο «Περιμένοντας τους βαρβάρους» (*Τα ποιήματα Α'*, 1904, 110-111), ποίημα που ανήκει στη διαλογική κατηγορία, ο λόγος είναι εκχωρημένος. Η εκχώρηση του λόγου

---

[213]. Στ. Βαβούρης, *Πού πάει, πού με πάει αυτό το ποίημα*, ό.π., 32. Ο ποιητής προσδιορίζεται ως ο ποιητής του συγκεκριμένου ποιήματος το οποίο συνομιλεί μαζί του.
[214]. Ό.π., 53- 54.
[215]. Ό.π., 56.
[216]. Τ. Δενέγρης, *Ποίηση* 15, ό.π., 4-5.

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΡΑΤΑΣΟΥ

προκύπτει από το απροσδιόριστο ποιόν των υποκειμένων της εκφοράς σε συνδυασμό με τη διαλογική σύνθεση του κειμένου. Επιπλέον το ποίημα παρουσιάζεται ως εκφωνημένος λόγος (ως ομιλία). Οι συνομιλητές, όπως αναφέραμε, είναι απροσδιόριστοι ως προς το ποιόν τους, το ίδιο δε ισχύει και για τους βαρβάρους, τους Συγκλητικούς, τον τόπο και τον χρόνο[217]. Ακόμη και ο ίδιος ο διάλογος εμφανίζεται μόνο ως μία επιλογή σύνθεσης[218], παρά ως μία αναμέτρηση συνομιλητών πάνω σε ένα αντικείμενο λόγου. Η μη δέσμευση, εξάλλου, της επικοινωνιακής περίστασης σε μιαν οριστική αναφορά αποτελεί προϋπόθεση της συμβολικής λειτουργικότητας του κειμένου[219].

Εκχωρημένος σε απροσδιόριστο υποκείμενο εκφοράς είναι ο λόγος και στο ποίημα «Ζωγραφισμένα» (*Τα ποιήματα Α'*, 1915, 55), που ανήκει στη λυρική κατηγορία. Το κείμενο (γραπτός λόγος) εμφανίζεται ως (εσωτερική) φωνή ενός ποιητή· ως φωνή ενός

---

[217]. Ειδικά για τον συνομιλητή ο οποίος θέτει τα ερωτήματα, ο M. McKinsey («Αναζητώντας τους βαρβάρους. Ο Καβάφης και η μεταποικιακή κριτική»: *Η ποίηση του κράματος. Μοντερνισμός και διαπολιτισμικότητα στο έργο του Καβάφη*, επιμ. Μ. Πιερής, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2000, 37- 45) παρατηρεί: «Τα χαρακτηριστικά του είναι ασαφή, σαν να μας γυρνάει την πλάτη, σαν ν' ακούμε μόνο τη φωνή του» (ό.π., 42). Γενικότερα, ο McKinsey βλέπει στο ποίημα έναν «ανώνυμο και ώς έναν βαθμό άχρονο κόσμο» (ό.π., 38). Βλ. και την παρατήρηση του Κ. Θ. Δημαρά («"Περιμένοντας τους Βαρβάρους": Δοκίμιο στρωματογραφίας» [= 1970;]: *Σύμμικτα*, τόμ. Γ': *Περί Καβάφη*, φιλ. επιμ. Γ. Π. Σαββίδης, Αθήνα, Γνώση, 1992, 140- 145) για την «αοριστία του κειμένου, αναφορικά με την γεωγραφική τοποθέτηση της σκηνής» (ό.π., 140) και της Paola M. Minucci (*Η λυρική αφήγηση στον Καβάφη*, μετ. Β. Ηλιόπουλος, Αθήνα, Ύψιλον, 1987) ότι στο ποίημα ομιλούν «μη προσδιορισμέν[α] ακριβέστερα πρόσωπ[α] σε μια φανταστική πόλη που [...] αρχίζει αμυδρά να σκιαγραφείται σαν μια πόλη της περιόδου της ρωμαϊκής ή βυζαντινής παρακμής» (ό.π., 37).

[218]. Ο Χ. Μηλιώνης («Κ.Π. Καβάφη: "Περιμένοντας τους βαρβάρους"»: *Πρακτικά Τρίτου Συμποσίου Ποίησης. Αφιέρωμα στον Κ.Π. Καβάφη*, Αθήνα, Γνώση 1984, 197- 204) θεωρεί τον διάλογο συμβατικό, καθώς, κατά την άποψή του, πρόκειται για «μια σειρά ερωταποκρίσεις που προωθούν την αφήγηση» (ό.π., 198) και «ο αφηγηματικός χρόνος [...] καλύπτει περίπου τη διάρκεια μιας ολόκληρης μέρας» (ό.π., 199). Κατά την άποψή μας, οι ερωταποκρίσεις έχουν κυρίως περιγραφική λειτουργία.

[219]. Ο Σαρεγιάννης («Το δράμα στην ποίηση του Καβάφη»: *Σχόλια στον Καβάφη*, προλ. Γ. Σεφέρης, εισ.-φροντ. Ζ. Λορεντζάτος, Αθήνα, Ίκαρος, 1994 (α' έκδ. 1964), 51- 79) παρατηρεί ότι «πουθενά όμως ο ποιητής δεν αναφέρει το ιστορικό αυτό όνομα [του Θεμιστοκλή στην «Σατραπεία»]· ίσως γιατί ζητούσε να δώσει στο ποίημά του ένα πιο γενικό και συμβολικό χαρακτήρα, όπως το ζητούσε η τεχνοτροπία του της εποχής εκείνης («Περιμένοντας τους βαρβάρους», «Ιθάκη» κτλ.», (ό.π., 69) και ο Keeley (*Η καβαφική Αλεξάνδρεια. Εξέλιξη ενός μύθου*, μετ. Τζένη Μαστοράκη, Αθήνα, Ίκαρος, 1979 (α' αγγλ. έκδ. 1976) γράφει ότι «καθώς ο διάλογος προχωρεί, φαίνεται περισσότερο πως ο ποιητής δεν έχει κατά νου μια συγκεκριμένη πόλη ή ένα συγκεκριμένο ιστορικό γεγονός· σκοπός του είναι να δώσει μια αποκάλυψη μέσα στο ευρύτερο ιστορικό πλέγμα, που ανεβάζει μεμονωμένους τόπους και γεγονότα στο επίπεδο της μεταφοράς ή του μύθου. Το συγκεκριμένο ιστορικό πλαίσιο αφήνεται σκόπιμα αόριστο» (ό.π., 52). Έτσι, η ανάγνωση του Τσίρκα («Πότε γράφτηκε το "Περιμένοντας τους βαρβάρους"» [*Επιθεώρηση Τέχνης* 101 (Μάιος1963)]: *Ο πολιτικός Καβάφης*, Αθήνα, Κέδρος, 1984 (α' έκδ.), 48- 54), ο οποίος επιχειρεί να προσδιορίσει ένα προς τα ένα τα δεδομένα της επικοινωνιακής περίστασης, ανάγοντάς τα σε συγκεκριμένο ιστορικό πλαίσιο, και παρακάμπτει έτσι το απροσδιόριστο ποιόν των υποκειμένων της εκφοράς, μετατρέπει αυτό το συμβολικό ποίημα σε αλληγορικό. Αντίθετα, η άποψη του Σεφέρη («Ακόμη λίγα για τον Αλεξανδρινό»: *Δοκιμές*, τόμ. Α', Αθήνα, Ίκαρος, 1984 (α' έκδ. 1944), 364- 457: «βλέπουμε να συνδέεται η εξωτερική παράσταση, το ιστορικό επεισόδιο με τον εσωτερικό μονόλογο του ποιητή», ό.π., 394 και «μονάχα ο ψίθυρος του διαλόγου πάει κι έρχεται σαν εσωτερικός μονόλογος· ο ψίθυρος ενός ανθρώπου που διαβάζει ιστορία, τη συλλογίζεται και συμπεραίνει με τον εαυτό του», ό.π., 395), δεν περιστέλλει τον συμβολικό δυναμισμό του ποιήματος, ανάγοντάς το ψυχολογικά στον ίδιο τον ποιητή, γιατί παραβάλλει ισότιμα την επικοινωνιακή περίσταση του ποιήματος («την εξωτερική παράσταση») με την ερμηνευτική υπόθεση που διατυπώνει ο ίδιος («τον εσωτερικό μονόλογο του ποιητή»).

απροσδιόριστου, ως προς το ποιόν του, υποκειμένου εκφοράς[220]. Το δευτεροβάθμιο υποκείμενο της εκφοράς παρουσιάζεται εξαρχής να σκέφτεται και όχι να γράφει: «Την εργασία μου την προσέχω και την αγαπώ. / Μα της συνθέσεως μ' αποθαρρύνει σήμερα η βραδύτης. / Η μέρα μ' επηρέασε. Η μορφή της / όλο και σκοτεινιάζει. Όλο φυσά και βρέχει. / Πιότερο επιθυμώ να δω παρά να πω». Η αντίθεση «να δω- να πω», έχει ως περιεχόμενο την εικαστική απόλαυση («να δω») και την ποίηση («να πω»). Ο ομιλητής λέει λεπτομερώς πώς αισθάνεται, τι επιθυμεί, τι τον περιβάλλει και τι κάνει. Είναι αποθαρρυμένος από τη βραδύτητα της σύνθεσης, επηρεασμένος σε ένα βαθμό από τη δύσθυμη φύση και επιθυμεί περισσότερο να δει παρά να πει, δηλαδή να συνεχίσει να συνθέτει.

Στο «τώρα» το οποίο ορίζεται από την εκφορά, κοιτάζει πολλή ώρα την εικόνα ενός εφήβου[221]: «Στη ζωγραφιάν αυτή κυττάζω τώρα / ένα ωραίο αγόρι που σιμά στη βρύσι / επλάγιασεν, αφού θ' απέκαμε να τρέχει. / Τι ωραίο παιδί· τι θείο μεσημέρι το έχει / παρμένο πια για να το αποκοιμίσει.- / Κάθομαι και κυττάζω έτσι πολλήν ώρα. / Και μες στην τέχνη πάλι, ξεκουράζομαι απ' την δούλεψή της». Το απροσδιόριστο αυτό εγώ δεν γράφει. "Μιλάει" στον εαυτό του, σκέφτεται.

Το ποίημα, συνεπώς, υπάρχει υπό διπλό καθεστώς: ως σκέψη και ως κείμενο. Την ευθύνη για την υπόσταση του ποιήματος ως κειμένου (ως γραπτού λόγου) δεν την έχει το δευτεροβάθμιο υποκείμενο της εκφοράς (ο απροσδιόριστος ποιητής), αλλά το πρωτοβάθμιο, το φυσικό υποκείμενο εκφοράς (ο Καβάφης). Έτσι, ο πεποιημένος χαρακτήρας της εκφοράς απορρέει από τη διπλή υπόσταση του ποιήματος ως σκέψης και ως κειμένου. Αυτός που έχει την ευθύνη για το ποίημα ως κείμενο, και αυτός που έχει την ευθύνη για το ποίημα ως σκέψη δεν ταυτίζονται.

---

[220]. Σε αυτό το σημείο πρέπει να επισημανθεί ότι γενικότερα ο πεποιημένος χαρακτήρας των λυρικών ποιημάτων (στο πλαίσιο του παρόντος συστήματος κατηγοριών) προκύπτει από τη διπλή τους υπόσταση ως γραπτών κειμένων και ως λόγου (ομιλίας ή σκέψης). Το λυρικό υποκείμενο εκφοράς παρουσιάζεται να μιλάει σε κάποιον (αποστροφικό λυρικό ποίημα) ή να σκέφτεται (στοχαστικό λυρικό ποίημα). Με αυτούς τους όρους, βλ. και την άποψη του J. Culler («Apostrophe»: *The Pursuit of Signs*, Λονδίνο, Routledge & Kegan Paul, 1981, 135- 154) ότι το λυρικό ποίημα είναι εκείνο στο οποίο «ο ποιητής καθιστά τον εαυτό του ποιητική παρουσία, δια μέσου της εικόνας μίας φωνής» (ό.π., 142). Ωστόσο, η έμφαση την οποία δίνει στην αποστροφή, ως το κατεξοχήν μέσον το οποίο «παράγει ένα πεποιημένο συμβαίνον λόγου» (ό.π., 153), ισχύει μόνο για το αποστροφικό λυρικό ποίημα και όχι για το στοχαστικό.

[221]. Η αντίθεση ανάμεσα στην ποιητική τέχνη και στην εικαστική απόλαυση, ωστόσο, δεν ανάγεται απρόσκοπτα στην αντίθεση ποίηση- ζωγραφική. Οι στίχοι: «Στην ζωγραφιάν αυτή κυττάζω τώρα/ ένα ωραίο αγόρι που σιμά στη βρύσι/ επλάγιασεν, αφού θ' απέκαμε να τρέχει./ Τι ωραίο παιδί· τι θείο μεσημέρι το έχει/ παρμένο πια για να το αποκοιμίσει» συνδυάζουν το είδος της *έκφρασης* με το *εγκώμιο προσώπου* (βλ.: Γ. Ρηγόπουλος, *Ut pictura, poesis. Το «εκφραστικό» σύστημα της ποίησης και ποιητικής του Κ. Καβάφη*, Αθήνα, Σμίλη, 1991, 19). Έτσι, ο ομιλητής «μες στην τέχνη πάλι, ξεκουράζ[εται] απ' τη δούλεψή της», μόνο που η τέχνη αυτή, στο πλαίσιο της οποίας ξεκουράζεται, έχει ως αφόρμηση τη ζωγραφική, στην ουσία της όμως είναι ποιητική, γιατί ο ομιλητής δεν βλέπει απλώς, αλλά αξιοποιεί το εικαστικό αντικείμενο για την απελευθέρωση της φαντασίας του. Σε αυτή την κατεύθυνση, βλ.: Γ. Π. Σαββίδης, «Ποιήματα ποιητικής του Καβάφη» [1983]: *Μικρά καβαφικά*, τόμ. Α', Αθήνα, Ερμής, 1996 (α' έκδ. 1985), 283- 304· για το σχόλιο πάνω στο ποίημα, βλ.: 298.

Το φυσικό υποκείμενο της εκφοράς, ο ποιητής Καβάφης, έχει συνθέσει έναν ποιητή και τον λόγο (σκέψη) του. Στο ποίημα δεν παρουσιάζεται το τι αισθάνεται, τι επιθυμεί και τι κάνει το πρωτοβάθμιο υποκείμενο της εκφοράς, ο πραγματικός ποιητής. Το φυσικό πρόσωπο, ο Καβάφης, δεν μπορεί από τη μία πλευρά να κάνει ό,τι κάνει ο ομιλητής («βλέπ[ει]» «κυττάζ[ει]», έχοντας σταματήσει να γράφει) και να ταυτίζεται με τον ομιλητή του ποιήματος, γιατί σε αυτή την περίπτωση κανένας δεν θα είχε την ευθύνη του ποιήματος ως κειμένου[222].

Στο ποίημα «Η αρρώστια του Κλείτου» (*Τα Ποιήματα* Β', 1926, 55), που ανήκει στην απαγγελτική κατηγορία, η εκχώρηση λαμβάνει χώρα με διαφορετικό τρόπο. Το απροσδιόριστο υποκείμενο εκφοράς εξιστορεί την αρρώστια του Κλείτου, την ερωτική του απογοήτευση, την ψυχική κατάσταση των γονιών του, αυτά που σκέφτεται, που κάνει κρυφά και που θυμάται η γριά υπηρέτρια, αξιολογεί ακόμη τον Κλείτο και κρίνει την αποτελεσματικότητα των ενεργειών της υπηρέτριας.

Πρόκειται για έναν ομιλητή που διαθέτει την ικανότητα να εποπτεύει, να γνωρίζει και να *βεβαιώνει* για την ψυχική κατάσταση, τις σκέψεις και τη μνήμη των χαρακτήρων για τους οποίους κάνει λόγο. Ούτε ο πραγματικός συντάκτης του κειμένου ούτε κανένα φυσικό πρόσωπο διαθέτει τέτοιες αντιληπτικές ικανότητες, δεν είναι σε θέση να γνωρίζει αυτά που ο αφηγητής[223] γνωρίζει για την εσωτερικότητα της γριάς υπηρέτριας: «Μες στην δεινήν ανησυχία της/ *στον νου της έρχεται* ένα είδωλο/ που λάτρευε μικρή, πριν μπει αυτού, υπηρέτρια,/ σε σπίτι Χριστιανών επιφανών, και χριστιανέψει./ *Παίρνει κρυφά* κάτι πλακούντια, και κρασί, και μέλι./ Τα πάει στο είδωλο μπροστά. *Όσα θυμάται* μέλη/ της ικεσίας ψάλλει· άκρες, μέσες. Η κουτή/ *δεν νοιώθει* που τον μαύρο δαίμονα λίγο τον μέλει/ αν γιάνει ή αν δεν γιάνει ένας Χριστιανός».

Με άλλα λόγια, για τον αφηγητή η γριά υπηρέτρια είναι "διαφανής" και έτσι μπορεί να "διαβάσει" τον εσωτερικό της κόσμο. Ο αφηγητής δεν είναι φυσικό πρόσωπο, αλλά πεποιημένος χαρακτήρας, που σημαίνει ότι δεν ανήκει στο πρωτοβάθμιο πλαίσιο επικοινωνίας, αλλά στο δευτεροβάθμιο. Ο πραγματικός συντάκτης τον δημιούργησε και του απέδωσε αυτές τις ιδιότητες[224].

---

[222]. Σε παλαιότερα και σύγχρονα κριτικά κείμενα ο ομιλητής του ποιήματος ταυτίζεται με τον Καβάφη. Βλ. π.χ. Τ. Μαλάνος, *Ο ποιητής Κ.Π. Καβάφης. Ο άνθρωπος και το έργο του*, Αθήνα, Δίφρος, 1957, 86-87 και Paola M. Minucci, *Η λυρική αφήγηση*..., ό.π., 87.

[223]. Στο εξής ο όρος αφηγητής χρησιμοποιείται αποκλειστικά για τα υποκείμενα εκφοράς κειμένων της απαγγελτικής κατηγορίας.

[224]. Στα ποιήματα της λυρικής κατηγορίας το απροσδιόριστο ποιόν του υποκειμένου εκφοράς συχνά προσδιορίζεται δια μέσου της αναγωγής του στο πρωτοβάθμιο υποκείμενο εκφοράς, τον ποιητή. Και στην περίπτωση της απαγγελτικής κατηγορίας το απροσδιόριστο ποιόν των αφηγητών ευνοεί την αναγωγή τους στον συγγραφέα. Παραδείγματα τέτοιας ανάγνωσης, προκειμένου του ποιήματος που σχολιάζουμε εδώ, απαντούν σε παλαιότερα και σύγχρονα κριτικά κείμενα, στα οποία ο αφηγητής ταυτίζεται με τον Καβάφη. Βλ. π.χ. Τ. Άγρας, «Η ειρωνεία στον Καβάφη» [1930]: *Κριτικά*, τόμ. Α': *Καβάφης- Παλαμάς*, σειρ.

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΡΑΤΑΣΟΥ

Σε αυτό το σημείο είναι σκόπιμη μία παρέκβαση σε ένα θεωρητικό ζήτημα, το οποίο αφορά καταρχήν σε ό,τι εμείς αποκαλούμε απαγγελτική κατηγορία. Η Anne Banfield, μελετώντας συντακτικές δομές της τριτοπρόσωπης αφηγηματικής λογοτεχνίας[225], καταλήγει ότι αυτές οι δομές που απαντούν στο πλαίσιο του αφηγηματικού λόγου, δεν μπορούν να "λεχθούν", δεν λέγονται από κανέναν. Έτσι, στην τριτοπρόσωπη αφήγηση υπάρχουν μόνο τα εγώ των χαρακτήρων και όχι ένα αφηγηματικό εγώ. Με άλλα λόγια, στην τριτοπρόσωπη αφηγηματική λογοτεχνία δεν υπάρχει αφηγητής[226]. Η Kate Hamburger, την οποία επικαλείται η Anne Banfield, έχει υποστηρίξει ότι στην «επική» μυθοπλασία δεν υπάρχει «ένα πραγματικό Εγώ- Προέλευση»[227] και ότι η έννοια του αφηγητή είναι απλώς μια «προσωποποιητική έκφραση» (personifying expression)[228] που εισάγει σύγχυση.

Ο G. Genette, σχολιάζοντας την άποψη της Banfield, αποδέχεται, βεβαίως, το γεγονός ότι ορισμένα χαρακτηριστικά του δευτεροβάθμιου επικοινωνιακού μοντέλου αποκλίνουν από το πρωτοβάθμιο: «Αφετηρία της Banfield είναι η ορθή (αν και όχι πρωτότυπη) παρατήρηση ότι ορισμένες μορφές που χαρακτηρίζουν την γραπτή αφήγηση, όπως ο αόριστος (ο γαλλικός passé simple) και ο ελεύθερος πλάγιος λόγος, είναι σχεδόν άγνωστες στην ομιλούμενη γλώσσα»[229]. Θεωρεί, ωστόσο, παράλογο το συμπέρασμα της Banfield ότι οι αφηγήσεις με αυτά τα χαρακτηριστικά δεν απορρέουν από έναν αφηγητή: «[Η Banfield] καταλήγει σε μία απιθανότητα αρχής (de principe): αυτές οι φράσεις είναι ριζικά "μη- ομιλήσιμες" (unspeakable) [...]. Από αυτή την υποτιθέμενη "μη- ομιλησιμότητα", συνάγει ότι τα κείμενα στα οποία απαντούν αυτές οι μορφές διατύπωσης, δεν μπορούν να εκφέρονται από κανένα πρόσωπο και συνεπώς δεν εκφέρονται από κανένα πρόσωπο [...]. Αν ποτέ συναντούσα μια τέτοια αφήγηση, θα το έβαζα στα πόδια»[230].

Η Dorrit Cohn, παρεμβαίνοντας στον διάλογο, υποστήριξε ότι η απόδοση μιας ιστορίας σε έναν αφηγητή (μια προέλευση φωνής που, κατά την εκτίμησή της, δεν μπορεί

Φιλολογική Βιβλιοθήκη 4, φιλ. επιμ. Κ. Στεργιόπουλος, Αθήνα, Ερμής, 1980, 87- 94, ιδίως 92· Κ. Θ. Δημαράς, «Η "ηθοποία" του Καβάφη» [1933]: *Σύμμικτα*, Γ'..., ό.π., 57- 66· ιδίως 63· P. Bien, «Cavafy's Three- Phase Development Into Detachment», *Journal of the Hellenic Diaspora* 10 (1983), 117- 136· ιδίως 131.

[225]. Τα τριτοπρόσωπα αφηγηματικά κείμενα εμπίπτουν στην κατηγορία που εδώ αποκαλείται απαγγελτική. Η κατηγορία περιλαμβάνει κείμενα με απροσδιόριστο υποκείμενο εκφοράς, αλλοτοπικά ως προς τη θέση τους και τη γνωστική τους συγκρότηση και μονολογικά στη σύνθεση τους.

[226]. Βλ. Anne Banfield (*Unspeakable Sentences. Narration and Representation in the Language of Fiction*, Βοστόνη- Λονδίνο, Routledge- Paul Kegan, 1982, 183): «[Η] αποσιώπηση του συγγραφέα [...] ευθύνεται για την εισαγωγή στην κριτική ορολογία της έννοιας του αφηγητή ως δημιουργημένου προσωπείου, διακριτού από τον συγγραφέα. Ο συγγραφέας επανεισάγεται στο κείμενο ως η πανταχού παρούσα φωνή του αφηγητή. Οι λειτουργίες που προηγουμένως θεωρούνταν συγγραφικές εκχωρούνται στον αφηγητή».

[227]. Käte Hamburger, *The Logic* ..., ό.π., 134.

[228]. Ό.π., 139.

[229]. G. Genette, *Nouveau discours du récit*, Παρίσι, Seuil, 1983, 67.

[230]. Ό.π., 67.

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΒΑΤΑΖΟΥ

κανείς να αντιληφθεί παρά με όρους λίγο πολύ ανθρωπομορφικούς) υποθέτει μια εξίσου φανταστική σύμβαση· υποθέτει την ύπαρξη κάποιου «που έχει την ικανότητα να βλέπει με τα μάτια άλλων ανθρώπων»[231].

Η επισημάνση των Hamburger και Banfield είναι καίρια θεωρητικώς. Η άποψη ότι στα τριτοπρόσωπα αφηγηματικά κείμενα δεν μιλά κανένας είναι βάσιμη, στο βαθμό, βέβαια, που αντιληφθούμε την έννοια του *δεν μιλά κανένας* ως *δεν μιλά κανένα φυσικό πρόσωπο, κανένα πρωτοβάθμιο υποκείμενο εκφοράς*. Ο αφηγητής στην απαγγελτική κατηγορία (τριτοπρόσωπη αφήγηση, για τις εν λόγω μελετήτριες) διαφέρει ουσιωδώς από κάθε φυσικό υποκείμενο εκφοράς, από κάθε *πρόσωπο*.

Κατά την άποψή μας, ωστόσο, η ένσταση του Genette είναι εύλογη. Κάθε αφήγηση προϋποθέτει έναν αφηγητή. Μπορούμε, όμως, να αντιληφθούμε ορθότερα τη σύσταση και τον ρόλο αυτού του αφηγητή, εάν δώσουμε έμφαση στο γεγονός ότι δεν αποτελεί *πρόσωπο*, φυσικό υποκείμενο εκφοράς, αλλά *χαρακτήρα*, πεποιημένο υποκείμενο εκφοράς. Με αυτή την έννοια η άποψη της Cohn ότι δεν μπορεί κανείς να αντιληφθεί τον αφηγητή παρά με όρους λίγο πολύ ανθρωπομορφικούς δεν είναι δεσμευτική, ιδίως εάν κανείς λάβει υπόψη το ότι το πεποιημένο δεν περιλαμβάνει μόνο τον λόγο των χαρακτήρων, αλλά το σύνολο της επικοινωνιακής περίστασης, δηλαδή και τον ίδιο τον αφηγητή[232].

Κοινό χαρακτηριστικό των ποιημάτων με απροσδιόριστο χαρακτήρα υποκειμένων εκφοράς είναι ότι ευνοούν αναγνώσεις οι οποίες προσδιορίζουν αυτά τα υποκείμενα, συνδέοντάς τα με την πρώτη βαθμίδα άρθρωσης της εκφοράς[233]. Αυτού του τύπου η σύνδεση μπορεί να πάρει και άλλες μορφές. Η σύγχρονη κριτική αποφεύγει την άμεση ταύτιση εκείνων που εδώ αποκαλούνται απροσδιόριστα υποκείμενα εκφοράς, με το πρωτοβάθμιο υποκείμενο εκφοράς. Αν, ωστόσο, εκφράσεις όπως "ο συγγραφέας (ή ο ποιητής) λέει, εννοεί, αισθάνεται, υποστηρίζει κ.λ.π." δεν είναι πλέον εντελώς συνηθισμένες, δεν ισχύει το ίδιο για εκφράσεις που αποτελούν όψη της ίδιας αναγωγικής προσδιοριστικής μεθόδου, όπως "ο ομιλητής λέει, εκφράζει κάτι, απευθύνεται" στον αναγνώστη, στον αποδέκτη, δηλαδή, της πρώτης βαθμίδας άρθρωσης της εκφοράς.

Η χρήση του πρωτοβάθμιου επικοινωνιακού μοντέλου ως προτύπου για την κατανόηση πτυχών των δευτεροβάθμια αρθρωμένων εκφορών ευνοείται από το γεγονός ότι το πρωτοβάθμιο μοντέλο αξιοποιείται, ως υλικό, στη δευτεροβάθμια επικοινωνία. Αυτό, όμως, δεν σημαίνει ούτε ότι το δευτεροβάθμιο επικοινωνιακό μοντέλο απομιμείται

---

[231]. Dorrit Cohn, *The Distinction of Fiction*, Βαλτιμόρη- Λονδίνο, The John Hopkins University Press, 1999, 127.
[232]. Βλ.. υποσημείωση 208.
[233]. Βλ. υποσημείωση 224.

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΒΑΛΤΑΖΟΥ

έναν προς έναν τους επικοινωνιακούς όρους του πρωτοβάθμιου ούτε ότι δεσμεύεται από αυτό.

Στην περίπτωση του προσδιορισμένου υποκειμένου εκφοράς, καθώς το πεποιημένο στηρίζεται, ανάμεσα σε άλλα, στην αξιοποίηση του συγκεκριμένου όρου του πρωτοβάθμιου μοντέλου (κάθε ομιλητής ο οποίος μετέχει στην επικοινωνία είναι προσδιορισμένος), δεν θίγεται το μοντέλο με άμεσο τρόπο. Αντίθετα, στις κατηγορίες με απροσδιόριστο υποκείμενο εκφοράς δεν ισχύει ένας από τους όρους της πρωτοβάθμιας επικοινωνίας, δηλαδή το *προσδιορισμένο* ποιόν των υποκειμένων εκφοράς. Το απροσδιόριστο ποιόν ενός υποκειμένου εκφοράς δεν είναι συμβατό με τους φυσικούς επικοινωνιακούς όρους, καθώς σύμφωνα με αυτούς, η επικοινωνία μπορεί να λάβει χώρα μόνο ανάμεσα σε προσδιορισμένα υποκείμενα. Προκειμένου για κείμενα με απροσδιόριστο υποκείμενο εκφοράς, η αναγωγική τακτική επιδιώκει να εξομαλύνει το φαινομενικώς παράδοξο καθεστώς του ποιού τους. Ωστόσο, το εν λόγω παράδοξο δεν ανακύπτει ως τέτοιο, παρά μόνο αν το πρωτοβάθμιο μοντέλο επικοινωνίας λειτουργήσει ως πρότυπο για την προσέγγιση κειμένων δευτεροβάθμια αρθρωμένων. Αν, δηλαδή, για να το θέσουμε με άλλους όρους, προσεγγίζουμε τέτοιου τύπου κείμενα ως εάν στο πλαίσιό τους τα πάντα λειτουργούν όπως στη φυσική επικοινωνία.

Ο απροσδιόριστος χαρακτήρας του υποκειμένου εκφοράς επιτρέπει την προσοικείωση κειμένων, ιδίως της λυρικής κατηγορίας, από τον αναγνώστη, μια ενέργεια που κινείται, επίσης, στην κατεύθυνση εξομάλυνσης του κειμένου σύμφωνα με το πρωτοβάθμιο επικοινωνιακό μοντέλο, της προσαρμογής του σε αυτό. Ο αναγνώστης μπαίνει στη λογική της αναπλήρωσης του υποκειμένου της εκφοράς. Στο παρακάτω παράθεμα, όπου ο όρος «ποίημα» ισοδυναμεί με ό,τι στην παρούσα μελέτη θεωρείται ποίημα της λυρικής κατηγορίας, ο συγγραφέας παρατηρεί: «Ο ίδιος ο αναγνώστης εισάγεται στο ποίημα, σε μια προετοιμασμένη για αυτόν θέση, ώστε να μετάσχει στα συναισθήματα που του έχουν υποβληθεί»[234].

Σε αυτό το πλαίσιο έχει ενδιαφέρον το σχόλιο του Ralph Rader, καθώς συγκρίνει ένα ποίημα της λυρικής κατηγορίας (απροσδιόριστο υποκείμενο εκφοράς), με ένα ποίημα που ανήκει στη μονοδραματική κατηγορία (προσδιορισμένο υποκείμενο εκφοράς): «Ένας παράλληλος έλεγχος περιλαμβάνει την απλή ανάγνωση των δύο ποιημάτων [του δραματικού μονολόγου «My Last Duchess» του Browning και του λυρικού ποιήματος «Dover Beach» του Wordsworth]: ο αναγνώστης θα ανακαλύψει ότι διαβάζει δραματικά τη φωνή του δούκα [του μονολογιστή στο ποίημα του Browning], κάτι που χαρακτηρίζει το ότι ο δούκας είναι μια "ετερότητα", ενώ η φωνή του ομιλητή στο "Dover Beach" θα

[234]. É. Souriau, *Correspondance des Arts*, Παρίσι, Flammarion, 1947, 149.

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΒΑΤΑΣΟΥ

είναι μια ιδεώδης προέκταση της ίδιας του της φωνής, ότι εκφέρει τα λόγια του σαν να ήταν εξ ονόματός του»[235].

Η αντίληψη του Rader για τον τρόπο που ο αναγνώστης προσοικειώνεται το απροσδιόριστο υποκείμενο εκφοράς σε ένα λυρικό ποίημα, είναι μία σύγχρονη εκδοχή της, παλαιότατης βέβαια, αναγωγικής μεθόδου. Στο ερώτημα "ποιος μιλά το λυρικό ποίημα" η απάντηση δεν είναι πια "ο ποιητής" (παλαιότερα η αναγωγική αντίληψη θα συναρτούσε το κειμενικό «εγώ» με τον ποιητή), αλλά "ο αναγνώστης". Έτσι, το ερώτημα ποιος μιλά, παίρνει απάντηση πάλι με την αναφορά στο πρωτοβάθμιο επικοινωνιακό επίπεδο, αλλά από τη σκοπιά του αναγνώστη.

Ο Rader, ωστόσο, θίγει μια πολύ σημαντική πλευρά των υποκειμένων εκφοράς της μονοδραματικής κατηγορίας (είδος της οποίας είναι ο δραματικός μονόλογος). Όπως στη φυσική επικοινωνία κάθε πρόσωπο είναι για όλους, εκτός από τον εαυτό του, ετερότητα, έτσι και στη μονοδραματική ποίηση, που αξιοποιεί το προσδιορισμένο ποιόν των φυσικών υποκειμένων της εκφοράς, οι μονολογιστές είναι συστατικώς ετερότητες, τόσο ως προς τον δημιουργό τους όσο και ως προς τον αναγνώστη. Πράγματι, τα προσδιορισμένα υποκείμενα εκφοράς δεν είναι δυνατόν να αναχθούν, με κυριολεκτικό τρόπο, στην πρώτη βαθμίδα της επικοινωνίας. Η αναφορά του λόγου δηλώνεται περικειμενικά ή κειμενικά.

Παρατηρήσαμε ότι προκειμένου για προσδιορισμένα υποκείμενα εκφοράς, το ποιόν τους εμποδίζει τον κυριολεκτικό επαναπροσδιορισμό τους, με αναφορά στο πρωτοβάθμιο υποκείμενο εκφοράς. Δεν είναι ασυνήθιστη, ωστόσο, στην κριτική η μεταφορική αναγωγή αυτών των ομιλητών στον συντάκτη τους, όπως φαίνεται ενδεικτικά στα παρακάτω αποσπάσματα:

Για να καταλάβει ο αναγνώστης την ποίηση [του W. Morris] πρέπει πρώτα να κάνει μία εκδοχή των λαθών τα οποία ο ποιητής πίσω από τη μάσκα έμμεσα απορρίπτει και καταδικάζει[236].

Πίσω από την κλητική [σε δραματικούς μονολόγους] ακούγονται ακόμη οι αποστροφές της λυρικής ποίησης και όσο περισσότερο ακούγονται τόσο περισσότερο έχουμε επίγνωση του εγγαστρίμυθου, που μιλά μέσα από τις κούκλες του[237].

Κάτι παρεμφερές συμβαίνει με τα σύγχρονα βιβλία [...], όπως τα *Augie March, Henderson The Rain King, The Catcher in the Rye, Lolita* και δύο από τα μυθιστορήματά μου, τα *The Groves of*

[235]. R. Rader, «The Dramatic Monologue and Related Lyric Forms», ό.π., 134.
[236]. W. D. Shaw, «Arthurian Ghosts: The Phantom Art of "The Defence of Guenevere"», *Victorian Poetry* 34 (1996), 299- 313· για το παράθεμα, βλ.: 300.
[237]. W. D. Shaw, «Lyric Displacement in the Victorian Monologue: Naturalizing the Vocative», *NCL* 52 (1997), 302- 325· για το παράθεμα, βλ.: 308.

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΡΑΤΑΣΟΥ

Academe και *A Charmed Life*. Αυτά τα βιβλία είναι υποδύσεις, εγγαστριμυθικά ενεργήματα. Ο συγγραφέας [...] παριστάνει μια άλλη φωνή, δυνατή ή βαθειά, αντηχητική ή falsetto, εν πάσει περιπτώσει όχι τη δική του [...]. Αυτά τα βιβλία εν ολίγοις είναι δραματικοί μονόλογοι ή σειρές δραματικών μονολόγων[238].

«Μελαγχολία Ιάσονος Κλεάνδρου· ποιητού εν Κομμαγηνή· 595 μ.Χ.»: είναι ένας από τους εκτενέστερους τίτλους ποιημάτων που έγραψε ο Καβάφης. Όχι χωρίς λόγο, γιατί το ιστορικό άλλοθι αυτού του εσωτερικού μονολόγου περιορίζεται στον τίτλο, και έτσι η ταύτιση των δύο ποιητών γίνεται σχεδόν απόλυτη[239].

[Τ]όσο τα σύγχρονα όσο και τα ιστορικά ή ιστορικοφανταστικά πρόσωπα [...] δεν είναι παρά οι ηθοποιοί που επινόησε ή και απλώς διάλεξε ο Καβάφης, οι ηθοποιοί που επαναλαμβάνουν τα δικά του λόγια, τις δικές του τις σκέψεις, τους δικούς του καημούς και φόβους, το δικό του το δράμα[240].

Όταν σχολιάζεται ο δραματικός μονόλογος, πρέπει να αναγνωρίζεται η κεντρική σημασία του δεύτερου προσώπου- του *εσύ* είτε ως ακροατή ενός ποιήματος είτε ως κοινού/ αναγνωστών του [...]. Η κτητική κυριότητα του Browning («νάτοι οι πενήντα άνδρες και γυναίκες μου») [οι χαρακτήρες των δραματικών μονολόγων, που περιλαμβάνονται στη συλλογή *Men and Women*] στην πράξη αποπροσωποποιεί του ομιλητές (αναφορά σε τρίτο πρόσωπο) και παλινορθώνει στον ίδιο την προέλευση της φωνής που μιλά (πρωτοπρόσωπο «μου»). Ωστόσο, όπως έχουμε δει στην πραγμάτευση του Benveniste, τις προσωπικές αντωνυμίες (το εγώ και το εσύ) τις χαρακτηρίζει η αντιστρεψιμότητα. Μόνο το *εγώ* και το *εσύ* μπορεί να γίνουν διαδοχικά *εσύ* και *εγώ*. Αν ο Browning, λοιπόν, μπορεί να πάρει τη θέση των χαρακτήρων του ως εγώ, όταν μιλούν οι χαρακτήρες, [ο Browning] είναι υπό μία έννοια εσύ, δηλαδή το πρόσωπο του οποίου την ύπαρξη στον λόγο, την εγγυάται η αντίθεσή του με το πρόσωπο/ υποκείμενο που υλοποιεί το εγώ. Δεν είναι σαφές πόσο ο Browning καταλάβαινε σε ποιο βαθμό κατασκεύαζε τον εαυτό του, μέσω της κατασκευής αυτών των χαρακτήρων[241].

Η χωροθεσία που υποδηλώνεται στις μεταφορές είναι κοινή. Σύμφωνα με αυτές ο ποιητής παρ-ίσταται στο ποίημά του· καλυμμένος με μία μάσκα, πλάι σε μία κούκλα που επαναλαμβάνει τα λόγια του, πίσω από τον, δυνάμει ψευδή, ισχυρισμό ότι βρίσκεται αλλού (άλλοθι). Στο τελευταίο απόσπασμα διατυπώνεται με κυριολεκτικό τρόπο μια

---

238. Mary McCarthy, «Characters in Fiction», *Partizan Review* 28 (1961) 171- 191· το παράθεμα: 181.
239. Γ.Π. Σαββίδης, «Ποιήματα ποιητικής του Καβάφη» [1983]: *Μικρά Καβαφικά Α'*, ό.π., 293.
240. Τ. Μαλάνος, «Μια συνοπτική παρουσίαση του Καβάφη»: *Ο Καβάφης απαραμόρφωτος*, Αθήνα, Πρόσπερος, 1984 (α' έκδ. 1981), 7-20· το παράθεμα: 20.
241. Rosemary Huisman, «Who Speaks and For Whom? The Search for Subjectivity in Browning's Poetry», *AUMLA* 71 (Μάιος 1989), 64-87· το παράθεμα: 68.

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΡΑΤΑΣΟΥ

άποψη που εν μέρει υπονοείται και στα άλλα αποσπάσματα: «όταν μιλούν οι χαρακτήρες, [ο Browning, αλλά και κάθε ποιητής] είναι υπό μία έννοια εσύ, δηλαδή το πρόσωπο του οποίου την ύπαρξη στον λόγο την εγγυάται η αντίθεσή του με το πρόσωπο/ υποκείμενο που υλοποιεί το εγώ»[242]. Οι χαρακτήρες είναι, έτσι, μορφές εγγυήσεων της παρουσίας του δημιουργού τους, εγγυήσεις της ύπαρξής του στο δευτεροβάθμιο επίπεδο επικοινωνίας.

Σύμφωνα όμως με τον Benveniste, τον οποίο επικαλείται η Huisman, το «εγώ» και «εσύ» αποκτούν αναφορά με πολύ συγκεκριμένο τρόπο και όχι «υπό μία έννοια»· αποκτούν αναφορά στα πρόσωπα που τα εκφέρουν και στο τμήμα του λόγου που περιλαμβάνει τις αντωνυμίες[243]. Το «εσύ» που απευθύνει ο "Browning", στο απόσπασμα ποιήματος που σχολιάζει η Huisman και το οποίο βρίσκεται στο τελευταίο μέρος της ποιητικής συλλογής του *Men and Women* με τίτλο «One Word More», δεν έχει ως αποδέκτη (που πρέπει να είναι σε δεύτερο πρόσωπο) τους «άνδρες και τις γυναίκες» μονολογιστές: «There they are, my fifty men and women/ naming me the fifty poems finished!/ Take them, Love, the book and me together:/ where the heart lies, let the brain lie also»[244]. Οι «άντρες και οι γυναίκες» περιλαμβάνονται στον λόγο του σε τρίτο πρόσωπο (: «νάτοι οι πενήντα άνδρες και γυναίκες μου. Στο όνομά μου τα πενήντα ποιήματα τα τελειωμένα»). «Εσύ» δεν είναι οι μονολογιστές, αλλά η Αγάπη (: «Πάρε το, Αγάπη, το βιβλίο και εμένανε μαζί. Εκεί όπου βρίσκεται η καρδιά, ας βρίσκεται και ο νους»). Όταν μιλούν οι χαρακτήρες ούτε ο ποιητής-τους απευθύνεται σε αυτούς ούτε οι ίδιοι γνωρίζουν την ύπαρξή του.

Ακόμη και σε ένα μονοδραματικό ποίημα, όπως το επίγραμμα του Δ. Σολωμού «Προς τον βασιλέα της Ελλάδας. Ενώ εδιάβαινε τα νερά της Κέρκυρας», όπου το υποκείμενο της εκφοράς, μοιάζει να απευθύνεται στον ποιητή, δεν μπορεί να ισχύσει η άποψη περί αναγωγής, που σχολιάσαμε: «Μες στο γιαλό της Κέρκυρας μαύρ' είμαι πέτρα κι' έρμη,/ κι' είναι δικό σου δόξασμα, δικός σου πλούτος είναι,/ πνεύμα καλό, που σ' άρεσε φωνή να μου χαρίσης·/ κι αν με πατήσης, Βασιλιά, βγάνω βαγί και δάφνη»[245].

Εδώ, το υποκείμενο εκφοράς, η πέτρα, απευθύνεται σε έναν ποιητή ως ποιητή *του συγκεκριμένου τρόπου ύπαρξής της*, ως δημιουργού που της χάρισε φωνή, μεταμορφώνοντάς την από άφωνο σε ομιλούν υποκείμενο. Η διατύπωση, βέβαια, «πνεύμα καλό» μπορεί να θεωρηθεί αποστροφή όχι στον ποιητή, αλλά σε ένα πνεύμα (πνεύμα της

---

[242]. Ό.π., 68.
[243]. É. Benveniste, *Problèmes*... ό.π., 252.
[244]. «Νάτοι οι πενήντα άνδρες και γυναίκες μου. Στο όνομά μου τα πενήντα ποιήματα τα τελειωμένα. Πάρε το, Αγάπη, το βιβλίο και εμένανε μαζί. Εκεί όπου βρίσκεται η καρδιά, ας βρίσκεται και ο νους». Βλ. R. Browning, *The Poems*, τόμ. Α', ό.π., 737.
[245]. Διονυσίου Σολωμού *Άπαντα*, τόμ. Α': *Ποιήματα*, επιμ.- σημ. Λ. Πολίτης, Αθήνα, Ίκαρος, 1986 (α' έκδ. 1948), 261.

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΒΑΛΤΑΣΟΥ

θάλασσας, κατά τον Στυλιανό Αλεξίου)[246]. Η έκφραση όμως «σ' άρεσε φωνή να μου χαρίσης» αφενός παραπέμπει στην έννοια του δημιουργού και αφετέρου έχει χρησιμοποιηθεί από τον Σολωμό για τη δραστηριότητα του δημιουργού- ποιητή: «Αλλά, Θεά, δεν ημπορώ ν' ακούσω τη φωνή σου,/ κι ευθύς εγώ του ελληνικού κόσμου να τη χαρίσω;/ Δόξα' χ' η μαύρη πέτρα του και το ξερό χορτάρι»[247].

Επιστρέφοντας στο επίγραμμα, μπορούμε να παρατηρήσουμε ότι ο Σολωμός δραματοποιεί το ιδανικό του δημιουργού, όχι υλοποιημένου στον εαυτό του ως φυσικού προσώπου, αλλά στην εικόνα εκείνου στον οποίο απευθύνεται η πέτρα· σ' εκείνον που το γεγονός ότι του άρεσε να της χαρίσει φωνή, ισοδυναμεί με δόξασμά του και πλούτο του. Τίποτε δεν υπονοεί ότι η πέτρα έχει επίγνωση του πεποιημένου χαρακτήρα της, δηλαδή του δευτεροβάθμιου πλαισίου της ύπαρξής της. Η πέτρα αναγνωρίζει τη *μεταμόρφωση* που της προσέφερε η δωρεά της φωνής, όχι όμως καθεαυτή τη *δημιουργία* της από το «καλό πνεύμα». Μόνο αυτό θα μπορούσε να αποτελέσει βάση για να διαβάσουμε την αποστροφή της στο ποιητικό «πνεύμα», ως αποστροφή στο πρωτοβάθμιο υποκείμενο εκφοράς[248].

Όπως δείξαμε, μόνο μέσω μεταφορών παρακάμπτεται ο προσδιορισμένος ομιλητής των μονοδραματικών ποιημάτων. Η ιδιότητα ενός δευτεροβάθμιου μονολόγου να εκφέρεται από προσδιορισμένο υποκείμενο εκφοράς, έχει ως λογική συνέπεια να μην είναι εφικτό να ανα- προσδιοριστούν (καθώς είναι ήδη προσδιορισμένα), ούτε ο ομιλητής (μέσω της αναγωγής του στον πραγματικό συντάκτη) ούτε ο αποδέκτης (μέσω της αναγωγής του στον πραγματικό αποδέκτη) ούτε, τέλος, το δευτεροβάθμιο σύμπαν το οποίο συγκροτείται από τον ομιλητή, την απεύθυνση και το περιεχόμενο του λόγου (μέσω της αναγωγής του στο σύμπαν στο οποίο διαβάζει ο αναγνώστης και γράφει ο ποιητής, δηλαδή το πραγματικό).

Με τα προηγούμενα δεν εννούμε ότι οι αναγνώσεις που διερευνούν τη δυνατότητα απόδοσης του λόγου στον δημιουργό του και τη σχέση μεταξύ πρωτοβάθμιου και δευτεροβάθμιου υποκειμένου εκφοράς δεν έχουν ενδιαφέρον. Υποστηρίζουμε όμως ότι μπορεί να είναι εξίσου αποτελεσματικές, αν όχι αποτελεσματικότερες, στο βαθμό που δεν παρακάμπτουν τη λογική της διάκρισης των επιπέδων άρθρωσης της εκφοράς· στο βαθμό, δηλαδή, που το ερώτημα του πόσο Άλλος (πόσο διαφορετικός ή πόσο παρόμοιος) είναι ο ομιλητής για τον δημιουργό του, τίθεται σαφώς στη βάση της αντίθεσης ανόμοιος/

[246]. Για την ανάγνωση, βλ.: Διονυσίου Σολωμού *Ποιήματα και πεζά*, επιμ. - εισ. Στ. Αλεξίου, Αθήνα, Στιγμή, 1994, 332-333.

[247]. Διονυσίου Σολωμού *Άπαντα*, τόμ. Α', ό.π., 238. Ο ποιητής ακούει τη φωνή της θεάς και τη χαρίζει στον ελληνικό κόσμο, όχι με την έννοια του έτοιμου ποιητικού αποτελέσματος, αλλά με την έννοια ότι εμψυχώνει, δίνει φωνή στον ελληνικό κόσμο.

[248]. Για τα δευτεροβάθμια υποκείμενα εκφοράς που παρουσιάζονται να διαθέτουν αυτοσυνείδηση ότι αποτελούν πεποιημένες οντότητες, δηλαδή δευτεροβάθμια υποκείμενα εκφοράς, βλ. αναλυτικά στην ενότητα Β10.

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΒΑΛΑΡΟΥ

παρόμοιος και όχι στη βάση της αντίθεσης άλλος/ εαυτός. Το ποιόν του υποκειμένου της εκφοράς, αν δηλαδή είναι προσδιορισμένο ή απροσδιόριστο, δεν είναι μια ουδέτερη επιλογή, ακριβώς όπως δεν είναι ουδέτερη και η επιλογή της σύνθεσης και της θέσης την οποία καταλαμβάνει το ομιλούν υποκείμενο ως προς το σύμπαν που συνιστά ο λόγος του.

Θα σχολιάσουμε στη συνέχεια ένα ποίημα που ανήκει στη λυρική και ένα ποίημα που ανήκει στη μονοδραματική κατηγορία, με στόχο να δείξουμε με ποιο τρόπο το ποιόν του υποκειμένου της εκφοράς αποτελεί παράμετρο που συμβάλλει στην παραγωγή νοήματος[249].

Συζητήσαμε παραπάνω τον τρόπο με τον οποίο λαμβάνει χώρα η εκχώρηση λόγου στο ποίημα «Ζωγραφισμένα» (*Τα ποιήματα Α'*, 1915, 55). Εάν το κείμενο διαβαζόταν, μετά από εκείνες τις αφαιρέσεις που θα εξάλειφαν την εκχώρηση του λόγου (κάτι που θα σήμαινε πρακτικά την αφαίρεση του δεύτερου τμήματος του ποιήματος), τότε αφενός θα ήταν πρωτοβάθμια έκφραση του συντάκτη του και αφετέρου θα είχε χαρακτήρα ποιητολογικό (κείμενο το οποίο έχει ως *θέμα* του κάποια όψη των συνθηκών παραγωγής ή πρόσληψης της λογοτεχνίας)[250] παρά ποιητικής (κείμενο στο οποίο με έμμεσο ή άμεσο τρόπο *δραματοποιείται* κάποια όψη της συγκρότησης του ποιητικού λόγου, διέπεται δηλαδή ως ένα βαθμό από στοιχεία αυτοαναφορικότητας).

Με βάση τα προηγούμενα, είναι σαφές ότι η περιγραφή του ποιήματος ως ποιητολογικού περιστέλλει το σημασιολογικό του δυναμισμό, ακριβώς επειδή παρακάμπτει τη διπλή άρθρωσή του και μετατρέπει το ποιόν του υποκειμένου εκφοράς. Το ποίημα στην κανονική του μορφή δραματοποιεί τη διαφορά ανάμεσα στην πρωτοβάθμια άρθρωση του λόγου και στη δευτεροβάθμια, όπου ο λόγος έχει εκχωρηθεί σε απροσδιόριστο υποκείμενο εκφοράς. Μέσω του απροσδιόριστου ποιού του υποκειμένου της εκφοράς, αποκτά βάση το ερώτημα του πόσο διαφορετικός ή πόσο παρόμοιος είναι ο πεποιημένος ομιλητής από τον πρωτοβάθμιο. Με άλλα λόγια, μόνο με αυτούς τους όρους προκύπτει η ειρωνική δόμηση αυτής της σχέσης.

Στη συνέχεια θα επιχειρήσουμε να δούμε, με βάση ένα ποίημα από το οποίο θα αφαιρέσουμε τον τίτλο, πώς ένα μονοδραματικό ποίημα, στο βαθμό που αποπροσδιοριστεί το υποκείμενο εκφοράς του[251], μετατρέπεται σε εντελώς διαφορετικό ποίημα. Έστω

---

[249]. Στο σημείο αυτό θα πρέπει να επισημανθεί ότι το σύστημα ταξινόμησης σχετίζεται με το ζήτημα της παραγωγής νοήματος. Πιο συγκεκριμένα, αποτελεί τη βάση από την οποία περιγράφεται (και ασφαλώς ερμηνεύεται) ο τρόπος παραγωγής νοήματος στο πλαίσιο της μονοδραματικής κατηγορίας.

[250]. Εννοείται ότι θα έπρεπε να αφαιρεθεί και ο τίτλος, άσχετος πλέον με το κυρίως κείμενο. Το αποτέλεσμα μιας τέτοιας διαδικασίας θα ήταν πάνω- κάτω το ακόλουθο: «Την εργασία μου την προσέχω και την αγαπώ./ Μα της συνθέσεως μ' αποθαρρύνει σήμερα η βραδύτης./ Η μέρα μ' επηρέασε. Η μορφή της/ όλο και σκοτεινιάζει. Όλο φυσά και βρέχει./ Πιότερο επιθυμώ να δω παρά να πω».

[251]. Στην πραγματικότητα δεν είναι ιδιαίτερα εύκολο να βρεθεί ένα τέτοιο μονοδραματικό ποίημα (ένα μονοδραματικό ποίημα, δηλαδή, που αν αφαιρούνταν ο τίτλος του θα έπαυε να είναι προσδιορισμένο το

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΡΑΤΑΣΟΥ

λοιπόν το ακόλουθο ποίημα της Μελισσάνθης: «Ελάτε λοιπόν, καθαρτήριες φλόγες/ να καταλύσετε μαζί με τη σάρκα μου/ τα δεσμά μου. Θα βαστάξω το μαρτύριο/ ωσότου, η πυρά να γίνει η δρόσος μου/ κι ο τρόμος η έκστασή μου»[252]. Η ταυτότητα του ομιλητή είναι απροσδιόριστη. Ακριβώς λόγω αυτής της απροσδιοριστίας, μπορούμε να οικειοποιηθούμε με ποικίλους τρόπους τον λόγο του· ερμηνεύοντας, για παράδειγμα τμήματά του, όπως την αναφορά σε «καθαρτήριες φλόγες», σε «δεσμά», στην «πυρά» ή ακόμη και στον «τρόμο», από συμβολική σκοπιά.

Αν όμως λάβουμε υπόψη ότι ο τίτλος του ποιήματος είναι «Ζαν ντ' Άρκ», τότε διαβάζουμε τον πεποιημένο μονόλογο της Ζαν ντ' Άρκ στην πυρά. Τα δεσμά για τα οποία κάνει λόγο είναι κυριολεκτικά, οι φλόγες στις οποίες απευθύνεται είναι αυτές που θα καταλύσουν κυριολεκτικά τη σάρκα της, το μαρτύριο για το οποίο κάνει λόγο είναι όντως το μαρτύριο του θανάτου στην πυρά. Ο τρόμος της δεν είναι μόνο ένας μεταφυσικός τρόμος, αλλά και πραγματικός που επιχειρεί να τον τιθασεύσει παρουσιάζοντας τις φλόγες ως απελευθερώτριες δυνάμεις από τα δεσμά με τα οποία την κρατούν οι βασανιστές της και από τη σάρκα που τους επιτρέπει να την υποβάλουν στο συγκεκριμένο μαρτύριο. Συνοψίζοντας, αποτέλεσμα της παράκαμψης της δευτεροβάθμιας άρθρωσης της εκφοράς είναι ότι δεν λαμβάνονται υπόψη ιδιότητες που έχουν τη δική τους λογική και αποτελούν συνιστώσες του τρόπου παραγωγής νοήματος.

Β4. Ο προσδιορισμός του ποιού.

Σε αυτή την ενότητα θα αναφερθούμε συνοπτικά στους βασικούς τρόπους με τους οποίους αποκτά αναφορά το εγώ της εκφοράς στα ποιήματα της μονοδραματικής κατηγορίας. Θα περιγράψουμε: α) τις θέσεις προσδιορισμού του ποιού των ομιλητών (*πού* λαμβάνει χώρα ο προσδιορισμός) και β) τους τρόπους προσδιορισμού του ποιού τους (*πώς* λαμβάνει χώρα ο προσδιορισμός των ομιλητών).

Δύο είναι οι θέσεις προσδιορισμού του ποιού: η κειμενική και η περικειμενική. Όταν ο προσδιορισμός του μονολογιστή διενεργείται περικειμενικά, τα προσδιοριστικά στοιχεία του ποιού εμφανίζονται στον τίτλο, στον υπότιλο, σε προλογικό ή επιλογικό σημείωμα και σε ποικίλες άλλες θέσεις "περί" των κυρίως κειμένων. Οι καθαρές περιπτώσεις περικειμενικού προσδιορισμού είναι ελάχιστες[253], σε σύγκριση με τις περιπτώσεις κειμενικού προσδιορισμού.

υποκείμενο της εκφοράς του), διότι ελάχιστα ποιήματα αυτής της κατηγορίας στηρίζουν τον προσδιορισμένο χαρακτήρα του ποιού του ομιλητή αποκλειστικά στον τίτλο τους.

[252] . Μελισσάνθη, *Οδοιπορικό. Ποιήματα 1930- 1984,* Αθήνα, Καστανιώτης, 1986, 314.

[253]. Βλ. για παράδειγμα: Ανδρ. Λασκαράτος, «Δεληγιαννικός επί άρχοντος Τρικούπη»: *Ποιήματα*, εισ. - επιμ. Εμμ. Ι. Μοσχονάς, Αθήνα, Οδυσσέας, 1981, 332· Π. Βλαστός, «Marcus Aurelius»: *Η Αργώ και άλλα*

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΒΑΤΑΣΟΥ

Διατρέχοντας κανείς τίτλους μονοδραματικών ποιημάτων, διαπιστώνει με ευκολία την ταυτότητα ενός μεγάλου μέρους των μονολογιστών[254] και σχηματίζει την, εν πολλοίς παραπλανητική, εντύπωση ότι η περικειμενική μέθοδος είναι η κυρίαρχη. Στις περισσότερες περιπτώσεις, ακόμη και αν αφαιρεθεί ο περικειμενικός προσδιορισμός, ο μονολογιστής δεν αποπροσδιορίζεται[255].

Όταν ο προσδιορισμός του μονολογιστή διενεργείται κειμενικά τα προσδιοριστικά στοιχεία του ποιού εμφανίζονται στο κυρίως κείμενο. Υπάρχουν ποικίλες μορφές κειμενικού προσδιορισμού, βασισμένες στην απόδοση στοιχείων ταυτότητας στο υποκείμενο της εκφοράς. Έτσι, ο μονολογιστής είναι δυνατόν:

α) να είναι επώνυμος: π.χ. «Ο ξένος» («Τρεις αδερφάδες είμαστε Μισολογγιτοπούλες, [...]/ Κ' η πρώτη από τις τρίδυμες και τ' όνομά της η Όρσα,/ κ' η δεύτερη η Χρυσοπηγή, κ' εγώ είμ' η Χάιδω. Η πρώτη», Κ. Παλαμάς, τόμ. 21, *Πρόσωπα και μονόλογοι*, 1934, 127- 129· το παράθεμα: 127).

ποιήματα, Oxford University Press, 1921, 163· Καίσαρ Εμμανουήλ, «Ομιλεί ένας παρακμασμένος νέος:»: *Ποιήματα*, επιμ. Κ. Στεργιόπουλος, Αθήνα, Πρόσπερος, 1980, 58.

[254]. Βλ. για παράδειγμα: Κ. Π. Καβάφης, «Κίμων Λεάρχου, 22 ετών, σπουδαστής ελληνικών γραμμάτων (εν Κυρήνη)»: *Τα ποιήματα Β'*, 1928, 75-76· Κωστής Παλαμάς, «Εμείς οι εργάτες», [= *Δειλοί και σκληροί στίχοι*]: *Άπαντα*, τόμ. 17, Αθήνα, Αφοί Γ. Βλάσση, χ.χ., 165 (στο εξής οι αναφορές στα ποιήματα του Παλαμά θα εντάσσονται στο κυρίως κείμενο, με αναφορά στον τόμο, τη συλλογή, τη χρονιά έκδοσής της, και τη σελίδας)· Ζωή Καρέλλη, «Της Αντιγόνης προς την Ισμήνη», [*Κασσάνδρα και άλλα ποιήματα*]: *Τα ποιήματα*, τόμ. Β': *1955- 1973*, Αθήνα, Οι Εκδόσεις των Φίλων, 1994 (α' έκδ. 1973), 34- 35 [τόμ. Α': *1940- 1955*, Αθήνα, Οι Εκδόσεις των Φίλων, 1990 (α' έκδ. 1973)], (στο εξής οι αναφορές στα ποιήματα της Καρέλλη θα εντάσσονται στο κυρίως κείμενο, με αναφορά στον τόμο, τη συλλογή, τη χρονιά έκδοσής της και τη σελίδας)· Γ. Σεφέρης, «Οι σύντροφοι στον Άδη» [= *Στροφή*]: *Ποιήματα*, φιλ. επιμ. Γ. Π. Σαββίδης, Αθήνα, Ίκαρος, 1985 (1972[8] με προσθήκες και στιχαρίθμηση), 14, (στο εξής οι αναφορές στα ποιήματα του Σεφέρη θα εντάσσονται στο κυρίως κείμενο, με αναφορά της συλλογής, της χρονιάς έκδοσής της και της σελίδας). Η εμφάνιση κύριου ονόματος σε τίτλο μονοδραματικού ποιήματος δεν σημαίνει αυτόματα ότι αυτό προσδιορίζει την ταυτότητα του ομιλητή. Στο μονοδραματικό ποίημα του Γ. Ρίτσου «Φιλοκτήτης» (*ΤΔ* 247- 265), για παράδειγμα, το κύριο όνομα δεν προσδιορίζει τον μονολογιστή, αλλά τον αποδέκτη και στο ποίημα του Καβάφη «Συμεών» (*Κρυμμένα ποιήματα*, [1917], 104- 105) το όνομα δεν προσδιόριζει τον ομιλητή, αλλά ένα από τα αντικείμενα του λόγου του.

[255]. Έτσι, για παράδειγμα, προκειμένου για το ποίημα του Σεφέρη «Οι σύντροφοι στον Άδη» (*Στροφή*, 1931, 14), ακόμη και αν δεν είχαμε στη διάθεσή μας τον τίτλο, το υποκείμενο της εκφοράς θα ήταν προσδιορισμένο. Στο συγκεκριμένο ποίημα, διαφορετικά από ό,τι ισχύει σε άλλα μεταγενέστερα μονοδραματικά ποιήματα του Σεφέρη, ο προσδιορισμός λαμβάνει χώρα κειμενικά. Ο τίτλος δεν λειτουργεί στην κατεύθυνση του προσδιορισμού του υποκειμένου εκφοράς, αλλά συγκεκριμενοποιεί το «εδώ στα χαμηλά» («Πεινούσαμε στης γης την πλάτη,/ σα φάγαμε καλά/ πέσαμε εδώ στα χαμηλά/ ανίδεοι και χορτάτοι») διευκρινίζοντας ότι πρόκειται για τον Άδη. Εκτός από τη λειτουργία του προσδιορισμού (ταυτότητας, φύλου, τάξης, επαγγελματικού, πολιτικού, καταγωγής, χώρου ή χρόνου) που μπορεί να επιτελεί ένας τίτλος σε μονοδραματικό ποίημα, δύο άλλες βασικές λειτουργίες είναι: α) ο προοιμιακός χαρακτηρισμός του μονολογιστή, είτε κυριολεκτικά («Αρνητής» (τόμ. Α', 29) του Γ. Ρίτσου) είτε ειρωνικά (Κ. Βάρναλη, «Ο καλός λαός», [= *Σκλάβοι Πολιορκημένοι*]: *Ποιητικά*, Αθήνα, Κέδρος, 1985 (α' έκδ. 1956), 116- 120 (στο εξής οι αναφορές σε αυτή την έκδοση ποιημάτων του Βάρναλη θα ενσωματώνονται στο κυρίως κείμενο, με τίτλο τόμου και σελίδα)· β) η δηλώση του πρωτοβάθμιου ή δευτεροβάθμιου είδους λόγου την οποία *μιμείται μορφικά* το μονοδραματικό ποίημα (π.χ. «Ερωτικό γράμμα της σελήνης προς τους ποιητάς της γης» του Καίσαρα Εμμανουήλ (*Ποιήματα*..., ό.π., 43- 44), τα «Πέντε ποιήματα του κ. Στρ. Θαλασσινού» (*Τετράδιο γυμνασμάτων* (1928- 1937), 1940, 105- 113) του Γ. Σεφέρη κ.ά.π.). Για την έννοια της μορφικής μίμησης, βλ.: M. Glowinski, «Sur le roman à la première personne» [=1967], *Esthétique et Poétique*, συν.κειμ.- παρ. G. Genette, Παρίσι, Seuil, 1992, 229-245.

β) να προσδιορίζεται από την άποψη κάποιου αξιώματος, δραστηριότητας ή του επαγγέλματός του: «Προς τον κύριον Τομαρίνην. Επιστολή του Υπουργού των Εσωτερικών»[256], «Στυλίτης» (Κ. Βάρναλης, *Ποιητικά*, 191- 193), «Ο φαροφύλακας» (Γ. Ρίτσος, τόμ. Δ', 265- 280).

γ) να προσδιορίζεται μέσω του φύλου του: «Μιλεί μια γυναίκα»[257].

δ) να προσδιορίζεται μέσω της καταγωγής του: «Ο Κρητικός»[258].

ε) να προσδιορίζεται ως προς τον τόπο: «Γράμμα από το μέτωπο»[259].

στ) να προσδιορίζεται ιστορικά: «Τεχνουργός κρατήρων» (Κ. Π. Καβάφης, *Τα ποιήματα Β΄*, 1921, 36).

ζ) να προσδιορίζεται γλωσσικά: «Για τον Αμμόνη, που πέθανε 29 ετών, στα 610» («Πάντοτε ωραία και μουσικά τα ελληνικά σου είναι./ Όμως την μαστοριά σου όληνα τη θέμε τώρα./ Σε ξένη γλώσσα η λύπη μας κ' η αγάπη μας περνούν./ Το αιγυπτιακό σου αίσθημα χύσε στην ξένη γλώσσα», Κ. Π. Καβάφης, *Τα ποιήματα Α'*, 1917, 83).

η) να προσδιορίζεται χαρακτηρολογικά: «Ο γερο- παράξενος»[260].

Οι παραπάνω ιδιαίτερες μορφές προσδιορισμού, και άλλες στις οποίες δεν αναφερθήκαμε, συνήθως δεν απαντούν απομονωμένες, αλλά συνδυάζονται. Ο μονολογιστής, για παράδειγμα, στο τελευταίο μονοδραματικό ποίημα «Για τον Αμμόνη, που πέθανε 29 ετών, στα 610», πέρα από το γεγονός ότι, ως Αιγύπτιος, δεν θα μπορούσε να χρησιμοποιεί τα ελληνικά του κειμένου στον προφορικό του λόγο, ξέρουμε ότι ζει σε μία εποχή απομακρυσμένη ιστορικά, κατά την οποία στην Αίγυπτο η ποίηση περνά μέσα από την ελληνική γλώσσα. Ταυτόχρονα η εποχή συγκεκριμενοποιείται περικειμενικά.

Περιγράψαμε τις θέσεις του προσδιορισμού του ποιού των ομιλητών (*πού* λαμβάνει χώρα ο προσδιορισμός)· την κειμενική και την περικειμενική. Σειρά έχει η περιγραφή των τρόπων προσδιορισμού του ποιού των μονολογιστών (*πώς* λαμβάνει χώρα ο προσδιορισμός). Δύο είναι οι τρόποι προσδιορισμού του ποιού: α) η επινόηση και απόδοση στοιχείων ταυτότητας στον μονολογιστή και β) η προσωποιητική διαδικασία προσδιορισμού του μονολογιστή.

Ο πρώτος τρόπος προσδιορισμού, της επινόησης και της απόδοσης στοιχείων ταυτότητας στον μονολογιστή, αφορά αποκλειστικά σε περιπτώσεις χαρακτήρων που παριστούν πρόσωπα. Διακριτικό χαρακτηριστικό τέτοιων μονολογιστών, το οποίο

---

[256]. Π. Πανάς,*Έργα αργίας*, Αθήνα, τυπ. Ενώσεως, 1883, 83- 84.
[257]. Γ. Δροσίνης, *Άπαντα*, τόμ. Β': *Ποίηση (1903- 1922)*, φιλ. επιμ. Γ. Παπακώστας, Αθήνα, Σύλλογος Προς Διάδοσιν Ωφελίμων Βιβλίων, 1996, 310.
[258]. Διονυσίου Σολωμού *Άπαντα*, τόμ. Α', ό.π., 197- 206.
[259]. Άγγ. Σικελιανός, *Λυρικός βίος*, τόμ. Ε', φιλ. επιμ. Γ. Π. Σαββίδης, Αθήνα, Ίκαρος, 1992 (α' έκδ. 1968), 137- 140.
[260]. Γ. Τσακασιάνος, *Άπαντα*, τόμ. Α', Αθήνα, τυπ. Νάρκισσος, 1920, 137- 139.

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΒΑΤΑΖΟΥ

συνδέεται άμεσα με τον τρόπο προσδιορισμού τους, είναι ότι παριστούν πρόσωπα για τα οποία δεν γνωρίζαμε τίποτε πριν από την ανάγνωση των μονολόγων τους[261]. Αυτοί οι χαρακτήρες[262] παριστούν πρόσωπα που δημιουργούνται με τους μονολόγους τους, με την εμφάνισή τους, δηλαδή, στο χαρτί. Έξω από τα συγκεκριμένα κείμενα δεν υπάρχουν ούτε υπήρξαν (ούτε ως ιστορικά πρόσωπα ούτε ως ήδη εσχηματισμένοι χαρακτήρες της λογοτεχνίας, της μυθολογίας, των λαϊκών αφηγήσεων, των θρησκειών κ.λ.π.). Το πρωτοβάθμιο υποκείμενο της εκφοράς, ο ποιητής, σε τέτοιες περιπτώσεις αποδίδει κειμενική υπόσταση στο μη υπαρκτό. Έτσι, ο μονολογιστής είναι, ως προς τη διαδικασία εύρεσής του, συνολικώς πεποιημένος.

Συνηθέστερος τρόπος προσδιορισμού είναι ο προσωποποιητικός, κατά τον οποίο ο ποιητής επεξεργάζεται τροποποιητικά τα αισθητά και μη- αισθητά και τα μετατρέπει σε χαρακτήρες. Κάνοντας λόγο για αισθητά, εννοούμε ό,τι διαθέτει κάποια υλική υπόσταση: τα φυσικά και τεχνητά αντικείμενα, τους νεκρούς, τους εκπροσώπους του ζωικού βασιλείου και τα ιστορικά πρόσωπα. Κάνοντας λόγο για τα μη- αισθητά εννοούμε τις κειμενικές ή ιδεατές κατασκευές: τους ήδη εσχηματισμένους λογοτεχνικούς χαρακτήρες (κειμενικές κατασκευές), τις αφηρημένες έννοιες και τα γεωγραφικά ονόματα (ιδεατές κατασκευές). Σε όλες αυτές τις περιπτώσεις, ο προσδιορισμούς του ποιού του υποκειμένου της εκφοράς προκύπτει από την ίδια του τη φύση[263].

Ξεκινώντας από τους χαρακτήρες που παριστούν τα αισθητά, να παρατηρήσουμε ότι στις περιπτώσεις κατά τις οποίες ο μονολογιστής είναι ένα φυσικό ή τεχνητό αντικείμενο, αυτό το οποίο, κατά κανόνα, επιδιώκεται είναι η παρουσίαση μίας ανοίκειας εικόνας για τον κόσμο τον ανθρώπων (κάποτε ειδικότερα για τις ανθρώπινες ιδέες), όπως

---

[261]. Βλ. για παράδειγμα: «Ο Κρητικός»: Διονυσίου Σολωμού *Άπαντα*, τόμ. Α', ό.π., 197- 206· Αλ. Σούτσος, «Ο μωρόπιστος άνδρας»: *Άπαντα*, προλ.- επιμ. Ν. Κουντρομιχάλης, Αθήνα, εκδ. Μπούρα- Κοσμαδάκη, 1963, 42- 43· Ανδρ. Λασκαράτος, «Προκοπή χάρισμα»: *Ποιήματα*..., ό.π., 332- 333· Αρ. Βαλαωρίτης, «Η σκλάβα»: *Β. Ποιήματα και πεζά*, επ. Γ. Π. Σαββίδης- Ελένη Τσαντσάνογλου, Αθήνα, Ίκαρος, 1981, 15- 18· Π. Πανάς, «Εξομολόγησις αμαρτωλού»:*Έργα Αργίας*..., ό.π., 66- 67· Κ. Παλαμά, «Ο ξένος» (τόμ. 21, *Πρόσωπα και μονόλογοι*, 1934, 127- 129)· Κ. Π. Καβάφης, «Κίμων Λεάρχου, 22 ετών, σπουδαστής ελληνικών γραμμάτων εν Κυρήνη» (*Τα ποιήματα Β'*, 1928, 75- 76)· Κ. Βάρναλης, «Στυλίτης» (*Ποιητικά*, 191- 193)· Γ. Ρίτσος, «Ο φαροφύλακας» (τόμ. Δ', 265- 280)· Ζωή Καρέλλη, «Άρχοντος μαθητευομένου χριστιανού» (Β', *Το σταυροδρόμι*, 1973, 169- 170) κ.λ.π.

[262]. Υπενθυμίζουμε ότι χρησιμοποιούμε τον όρο *χαρακτήρας* για τα πεποιημένα υποκείμενα εκφοράς και τον όρο *πρόσωπα* για τα πρωτοβάθμια υποκείμενα εκφοράς.

[263]. Βλ. π.χ. και τα μονοδραματικά ποιήματα: «Le batteau ivre» του Rimbaud (*Oeuvres Complètes. Correspondance*, έκδ. L. Forestier, Παρίσι, Éditions Robert Laffont, 1992, 92- 95), «Το όνειρο του Φασουλή» του M. Holub (*Ποίηση* 13 (Άνοιξ.- Καλ. 1999) 15-16), «Το τραγούδι των καρβελιών στο φούρνο» του G. Grass (*Ποίηση* 15 (Άνοιξ.- Καλ. 2000) 78- 79), «Ένα κλειδί στο Ιστ Λάνσινγκ» του Χ. Λ. Μπόρχες (*Η ιστορία της νύχτας*..., ό.π., 64), «The Cloud» του P. B. Shelley (*Selected Poetry and Prose*, έκδ. A. D. F. Macrae, Λονδίνο- Νέα Υόρκη, Routledge, 1991, 114- 117), «A Soliloquy of the Full Moon, She Being in a Mad Passion» του Coleridge (*The Collected Works of Samuel Taylor Coleridge. Poetical Works*, τόμ. II: *Poems (Variorum Text)*, έκδ. J. C. C. Mays, Bollingen Series LXXV, Princeton- New Jersey, Princeton University Press, 2001, 876- 880).

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΒΑΤΑΖΟΥ

φαίνεται, για παράδειγμα, με άμεσο τρόπο στα τρία πρώτα από τα παρακάτω ποιήματα και με έμμεσο στα επόμενα τρία:

«Ο λύχνος του Φλάκκου»

Χρυσό λυχνάρι, μάρτυρα νυχτερινής αγάπης,/ μ' έδωκε ο Φλάκκος ο πιστός της άπιστης της Νάπης./ Και πλάγι στο κρεβάτι της μαραίνομαι απ' τον πόνο/ να βλέπω της επίορκης τόσες ντροπές και λυώνω/ Φλάκκε. Σε δέρνει άγρυπνο και σε κακό μεγάλο./ Κι οι δυο καιούμαστε μακριά ο ένας απ' τον άλλο [264].

«Η καμπάνα» (*Ποιητικά*, 155- 159)

Πολλά γέρικα τελώνια τραβάνε με τα δυο τους τα χέρια το σκοινί της Καμπάνας. Και το μπρούτζινο τέρας, αφού έτριξε πάνω στους αρμούς του, βρόντηξε τόσο δυνατά, που όλοι ανοίξανε τα στόματά και βουλώσανε τ' αφτιά τους.

Μες στο δροσάνεμο,/ που αναγαλλιάζω/ κι ο νους βυθίζεται/ σε χάος γαλάζο,/ ανθρώποι, αφήστε με/ να ξεχαστώ/ φωτοπερίχυτη,/ στόμα κλειστό. [...]// Ω σεις χαμόσυρτα,/ λερά σκουλήκια,/ η άλαμπη ζήση σας/ ζήση ναι δίκια./ Μια τρύπα ο κόσμος σας/ και μέσα κει/ ο Χάρος λύτρωση/ κι ώρα γλυκή! (ό.π., 156)

«Μιλεί η ψυχή μιανής μικρής φυσαρμόνικας»

- Καίει το βερνίκι· ωσάν από κοντύλι/ ψιλή, αφρίζει ακόμα η πινελιά./ Μα εσύ έχεις πάλι πυρετό στα χείλη,/ που σέρπουν να ζητούν τ α π ι ο π α λ ι ά! [...]// Αίμα θα τρέξη... Είσαι άξιος, σα θελήσης./ Όμως γιατί ξανά με τυραννείς;/ Του ελέγχου και της στείρας ηδονής/ το φαρμάκι διπλό για να μ' αφήσης;[265]

«Φοινικιά» (Κ. Παλαμάς, τόμ. 5, *Η Ασάλευτη ζωή*, 1904, 129- 139)

Ζούμε στον ίσκιο σου, ένας κόσμος ο κορμός σου,/ το στέμμα σου ουρανός με τ' άστρα· ο ουρανός μας./ Θεός αλύπητος αν είσαι, φανερώσου. (ό.π., 130).

«Το νερό»

Είμαι το νερό. Σκορπίζω/ μαγικούς σκοπούς στον αέρα,/ παίζω σα βοσκού φλογέρα,/ σαν τη θεία φοβέρα βουίζω./ Μα στα θάμπη της αυγής/ όταν ο ουρανός με βλέπει/ ως τα βάθη της πηγής,/ ιερή σιωπή μου πρέπει [...]// Κυπαρίσσια λυπημένα,/ φάντασμα του πόνου ορθό,/ ίσια, ασάλευτα, γραμμένα/ κατεβήκανε σε μένα/ κι είδαν φώτα μαγεμένα/ μες στο μαύρο μου βυθό. [...]// Είμαι το

[264]. Ι. Γρυπάρης, *Άπαντα...*, ό.π., 133.

[265]. Τ. Άγρας, *Τριαντάφυλλα μιανής ημέρας*, επ. Κ. Στεργιόπουλος, Αθήνα, Φέξης, 1965, 103- 104· το παράθεμα: 103, 104.

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΡΑΤΑΣΟΥ

νερό. Κοιμίζω/ μέσα μου ουρανούς./ Κόσμους βλέπω. Θεούς γνωρίζω./ Σαν αγάπη καθρεφτίζω/ και στοχάζομαι σα νους![266]

«Ερωτικό γράμμα της σελήνης προς τους ποιητάς της γης»
Poste- Scriptum
Ας μείνει αυτό το γράμμα πάντα απόκρυφο,/ του πάθους, του έρωτά μας αρραβώνας./ Ποτέ ας μη μάθει ο κόσμος πόσο αλλόκοτα,/ πόσο παθητικά είμαστε ενωμένοι[267]

Το ανοίκειο στοιχείο στις προηγούμενες περιπτώσεις προκύπτει γενικά από το ότι ο ποιητής αναδημιουργεί δύο όψεις της σύστασης των αντικειμένων, καθώς τα μετατρέπει σε υποκείμενα εκφοράς· τους αποδίδει ιδιότητες εμβίων και ανθρώπινη φωνή. Ταυτόχρονα όμως, άλλοτε περισσότερο και άλλοτε λιγότερο, αξιοποιούνται στοιχεία τα οποία προσιδιάζουν στα πράγματα· ο λύχνος, για παράδειγμα μπορεί να μιλήσει για την εμπειρία του Φλάκκου, μένοντας δίπλα στην άπιστη ερωμένη (το πράγμα ως μάρτυρας). Η καμπάνα αποδιώχνει, στο μονόλογό της, τους ανθρώπους, βλέποντάς τους από ψηλά σαν πλάσματα ελάχιστα (η θέση του πράγματος· αντικείμενο υπεράνω). Το μουσικό όργανο ασκεί έλεγχο σε μια τέχνη που αυτοπεριορίζεται ως τέχνη για την τέχνη (το όργανο που γίνεται αυτοσκοπός).

Στους χαρακτήρες που παριστούν αισθητά ανήκουν και οι νεκροί μονολογιστές. Εδώ το υποκείμενο εκφοράς εμψυχώνεται και του δίδεται ομιλία. Πολύ συχνά οι νεκροί αποκτούν φωνή για να ζητήσουν δικαίωση. Η δικαίωση κάποτε παίρνει τη μορφή του παράπονου για μια ζωή που χάθηκε, όπως στο μονόλογο της πρόωρα πεθαμένης στο ποίημα του Μαρκορά «Παράπονο πεθαμένης»: «Κόσμε ωραίε, με πόση λάβρα/ σ' έχω τώρα στην καρδιά!/ Τ' Απριλιού σου ακούω την αύρα/ και στο λάκκο μου βαθυά»[268]. Σε άλλες περιπτώσεις, όπως στο ποίημα «Ιασή τάφος» (Καβάφης Κ.Π., *Τα ποιήματα Α'*, 1917, 79), η δικαίωση αφορά όχι στον θάνατο, αλλά στην επιλογή μιας στάσης ζωής: «Κείμαι ο Ιασής ενταύθα. Της μεγάλης ταύτης πόλεως/ ο έφηβος ο φημισμένος για εμορφιά./ Μ' εθαύμασαν βαθείς σοφοί· κ' επίσης ο επιπόλαιος,/ ο απλούς λαός. Και χαίρομουν ίσα και για/ τα δυο. Μα απ' το πολύ να μ' έχει ο κόσμος Νάρκισσο κ' Ερμή,/ η καταχρήσεις μ' έφθειραν, μ' εσκότωσαν. Διαβάτη,/ αν είσαι Αλεξανδρεύς, δεν θα επικρίνεις. Ξέρεις την ορμή/ του βίου μας· τι θέρμην έχει· τι ηδονή υπερτάτη». Και

[266]. Ζ. Παπαντωνίου, *Τα θεία δώρα*, [1931], Αθήνα, Βιβλιοπωλείο της Εστίας, 1976, 23- 25· το παράθεμα: 23, 24- 25.
[267]. Καίσαρ Εμμανουήλ, *Ποιήματα*..., ό.π., 43- 44· το παράθεμα: 44.
[268]. Γ. Μαρκοράς, *Ποιήματα*, φιλ. επιμ. Π. Δ. Μαστροδημήτρης, Αθήνα, Νεοελληνική Βιβλιοθήκη- Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, 1988, 168- 169· το παράθεμα: 168.

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΡΑΤΑΚΟΥ

άλλοτε, τέλος, όπως στο ποίημα «Ο πόνος του αφορισμένου»[269], οι νεκροί απευθύνονται στους ζωντανούς για να κερδίσουν τη γαλήνη: «Δόστο το δισκοπότηρο, σου λέω, πίσω,/ κι' αν μπορώ ακόμα πιο πολύ θα σ' αγαπήσω./ Δόστο να μη με ιδής σαν έρθης, άγριο τόσο,/ ως την στιγμήν, που τώκλεβα να σου το δώσω./ Κάνε μετάνοιες, κάνε, μη με ιδείς μαζή σου/ πετρωμένο στα βάθη της μαύρης αβύσσου./ Ποιο πουλί θα μπορέση να πη πως δεν λυώνω;/ Ποιο πουλί κι' αν το πη δεν θα λυώση απ' τον πόνο;».

Οι μονολογιστές από το ζωικό βασίλειο (μονολογιστές με "μη- ανθρώπινη" φωνή) αλληγορούν, συνήθως, ανθρώπινους τύπους και συμπεριφορές: του κόλακα, όπως π.χ. «Ο σκύλος» του Θ. Ορφανίδη, του αρκούμενου σε αυτά που μπορεί να επιτύχει, όπως π.χ. «Ο καλογιάννος» του Α. Βαλαωρίτη ή του αμετανόητου θύματος της εκμετάλλευσης και της σκληρότητας των άλλων, όπως π.χ. «Η μπαλάντα του κυρ Μέντιου» του Κ. Βάρναλη.

«Ο σκύλος»
Ωσάν σκύλος, κατά τύχην επροχθές που τριγυρνούσα,/ απ' ενός πολλά μεγάλου την οικίαν απερνούσα,/ και σταθείς με την ελπίδα, και χαράν, πολλά πλησίον/ στο καλόν του μαγειρείον,/ άρχισα δια να κράζω,/ να κουνάω την ουρά μου, και γαυγύζων να φωνάζω:/ «Λυπηθήτε με λιγάκι,/ δόστε μ' ένα κοκκαλάκι,/ δόσετέ μου να το γλύψω,/ και σας τάζω δεν θα λείψω/ για σας πάντα να φωνάζω,/ κι όλο να σας εκθειάζω[270].

«Ο καλογιάννος»
Μη με ρωτάς πούθ' έρχομαι, μη με ρωτάς πού τρέχω·/ πατρίδα εγώ δεν έχω/ παρά του βάτου τ' άγριο, τ' αγκαθερό κλαρί·/ με δέρνει τ' ανεμόβροχο, είμαι φτωχό πουλί[271].

«Η μπαλάντα του κυρ Μέντιου» (Κ. Βάρναλης, *Ποιητικά*, 201- 205)
Δε λυγάνε τα ξεράδια/ και πονάνε τα ρημάδια!/ Κούτσα μια και κούτσα δυο,/ της ζωής το ρημαδιό.// Μεροδούλι, ξενοδούλι!/ Δέρναν ούλοι: αφέντες, δούλοι·/ ούλοι: δούλοι, αφεντικό/ και μ' αφήναν νηστικό. (ό.π., 201)

Υπάρχουν, τέλος, μονοδραματικά ποιήματα, στην κατηγορία χαρακτήρων που παριστούν τα αισθητά, το υποκείμενο εκφοράς των οποίων είναι ένα ιστορικό πρόσωπο: πολιτικοί, συγγραφείς, άγιοι κ.ά.π. αναπαρίστανται σε τέτοιους μονολόγους[272]. Τα

[269]. Λ. Πορφύρας, *Τα ποιήματα (1894- 1932)*, φιλ. επιμ. Ελένη Πολίτου- Μαρμαρινού, Αθήνα, Νεοελληνική Βιβλιοθήκη- Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, 1993, 269- 270· το παράθεμα: 270.
[270]. Θ. Ορφανίδης, *Τα Άπαντα*, Αθήνα, Φέξης, 1915, 285- 287· το παράθεμα: 285.
[271]. Αρ. Βαλαωρίτης, *Β' Ποιήματα και πεζά*, επιλ.- φιλ. επιμ. Γ. Π. Σαββίδης, Ελένη Τσαντσάνογλου, Αθήνα, Ίκαρος, 1982, 214- 216· το παράθεμα: 214.
[272]. Βλ. π.χ. και τα μονοδραματικά ποιήματα: «Lady Surrey's Lament for her Absent Husband» ([Representative Poetry On- Line]) του H. Howard, Earl of Surrey, «The Solitude of Alexander Selkirk» του

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΡΑΤΑΣΟΥ

ιστορικά πρόσωπα τα οποία αντλούνται από το πρωτοβάθμιο πλαίσιο (ως "υλικό" των μονολόγων) διαθέτουν, βεβαίως, φωνή. Ωστόσο, *ως πρόσωπα* δεν έχουν πραγματικά την ευθύνη των μονολόγων που συντάσσονται επ' ονόματί τους. Η απουσία τους ως προσώπων επιτρέπει την εισαγωγή του πεποιημένου, την παρουσία τους ως χαρακτήρων. Ο ποιητής τέτοιων μονολόγων υποτίθεται ότι αποκαλύπτει τι πραγματικά υπήρξαν αυτοί οι χαρακτήρες ως πρόσωπα. Ουσιαστικά, ερμηνεύει το πρόσωπο, για να το καταστήσει χαρακτήρα, και μια τέτοια ερμηνεία δεν είναι δυνατόν παρά να διενεργείται με υποκειμενικό τρόπο. Έτσι, αποκλείεται η πιστότητα προς την προοπτική του ιστορικού προσώπου. Για αυτό άλλωστε ο ίδιος χαρακτήρας είναι δυνατόν να παρασταθεί εξιδανικευτικά, κωμικά ή και σατιρικά, αναλόγως, βέβαια, με τον τρόπο που ο ποιητής κατανοεί το πρόσωπο[273]. Σε αυτές τις περιπτώσεις ο ποιητής αναδημιουργεί, ακριβέστερα κατασκευάζει, την προοπτική (και κάποτε την ιδιολέκτο του χαρακτήρα). Μίμηση της προοπτικής και της ιδιολέκτου, με την έννοια της αναπαραγωγής τους είναι ανέφικτη. Ο ποιητής σχηματίζει μία εκδοχή της προοπτικής και της ιδιολέκτου του προσώπου, επιλέγοντας αυτά που, κατά τον ίδιο, αποτελούν τα κρίσιμα χαρακτηριστικά τους. Αυτή η διαδικασία προϋποθέτει την επινόηση και περιλαμβάνει επιλεκτικούς μετατονισμούς, εμφάσεις ή/ και αφαιρέσεις, που καταλήγουν (σκόπιμα, όπως θα δείξουμε) στη σατιρικής απόβλεψης καρικατούρα (π.χ. «Ο Ι. Καποδίστριας εις το συμβούλιόν του»[274] του Αλ. Σούτσου), στην κωμική παρουσίαση του προσώπου (π.χ. «Σονέτο αστείο»[275] του Δ. Σολωμού) ή στην εξιδανίκευσή του (π.χ. «Μονόλογος ενός εκ των δύο τυραννοκτόνων Μαυρομιχαλαίων»[276]).

Η καρικατούρα συνήθως στηρίζεται τόσο στην έμφαση χαρακτηριστικών σχημάτων λόγου όσο και στην αφαίρεση στοιχείων του, που θα καθιστούσαν τον μονόλογο του χαρακτήρα αληθοφανέστερο. Ο Αλέξανδρος Σούτσος, για παράδειγμα, σε εισαγωγικό σημείωμα, του ποιήματός του «Ο Ι. Καποδίστριας εις το συμβούλιόν του», περιγράφει την εικόνα που έχει σχηματίσει για την ιδιόλεκτο του Ι. Καποδίστρια:

W. Cowper (*A Book of English Poetry. From Chaucer to Rossetti*, εκδ. G. B. Harrison, Middlesex, Penguin Books, 1950 (α' έκδ. 1937), 223- 224), «Les adieux de Marie Stuart» του J. P. de Béranger ([Lied and Song Texts Page]), «Fra Lippo Lippi» του Browning (*The Poems*, τόμ. Α', ό.π., 540- 550), «Rabbi Ben Ezra» του Browning (*The Poems*, τόμ. Α', ό.π., 781- 787), «Alcaeus to Sappho» του Wordsworth (*Poems*, τόμ. Ι, έκδ. J. O. Huyden, Middlesex, Penguin Books, 1982 (α' έκδ. 1977), 363), «Ο Ρόμπερτ Μπράουνινγκ αποφασίζει να γίνει ποιητής» του Χ. Λ. Μπόρχες (*Η ιστορία της νύχτας*..., ό.π., 44-45).

[273]. Βλ., για παράδειγμα, την εξιδανικευτική παρουσίαση του Ι. Καποδίστρια από τον Γ. Μαρκορά (*Ποιήματα*..., ό.π., 182) και τη σατιρική παρουσίασή του από τον Αλ. Σούτσο (βλ. το σύνολο των μονολόγων επ' ονόματί του στη συλλογή *Πανόραμα της Ελλάδος ή συλλογή ποικίλων ποιηματίων* (Λειψία, Jacob Weber, 1835).

[274]. Αλ. Σούτσος, *Πανόραμα της Ελλάδος*..., ό.π., 25- 27.

[275]. Διονυσίου Σολωμού *Άπαντα*, τόμ. Β': *Παράρτημα. Ιταλικά (ποιήματα και πεζά)*, μετ. Λ. Πολίτης- Γ. Ν. Πολίτης, Αθήνα, Ίκαρος, 1991 (α' εκδ 1960), 58- 59.

[276]. Αλ. Σούτσος, *Πανόραμα της Ελλάδος*..., ό.π., 51-53.

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΒΑΤΑΣΟΥ

«Αλλεπάλληλοι υπέρ εθνοσυνελεύσεως και συντάγματος αναφοραί διαφόρων επαρχιών του Κράτους ήρχοντο εις το συμβούλιον του Ι. Καποδίστρια, όστις άλλοτε με αγανάκτησιν και ύβρεις τας έρριπτε κατά γης, και άλλοτε *δια της συνήθους ασυρράπτου διαλεκτικής του εζήτει να πείση* τους Υπουργούς του και τους Γερουσιαστάς, ότι της εθνικής συνελεύσεως η συγκρότησις και του συντάγματος η πραγματοποίησις δεν εσύμφερον κατ' ουδένα λόγον εις την Ελλάδα. *Μίαν των τοιούτων ομιλιών του ηθέλησα να παρωδήσω* εις τους ακόλουθους στίχους»[277].

Στον μονόλογο εμφανίζονται αιτιολογικοί σύνδεσμοι και σχήματα λόγου, που απαντούν κανονικά σε μία αποδεικτικού χαρακτήρα ομιλία, όχι όμως τόσο πληθωρικά όσο στο συγκεκριμένο κείμενο, χωρίς να συμπληρώνονται επαρκώς, ώστε να δώσουν αποδεικτική βάση και λογική στην κύρια πρόταση: «Καλώς ήλθετε!... Καθήστε... Ήθελα να σας λαλήσω·/ περί συνελεύσεώς σας/ και περί συντάγματός σας/ διπλωματικάς μου σκέψεις έχω να σας αναλύσω.../ Επειδή κ' η Συμμαχία δεν συσκέπτεται σπουδαίως,/ επειδή ελπίς δεν είναι, Ηγεμών να έλθη νέος,/ κ' επειδή το των ορίων σχέδιον της Βρεταννίας/ πολλάς φέρει δυσκολίας,/ κ' επειδή συχνοσυμβαίνουν ταραχαί κ' επαναστάσεις,/ κ' επειδή της Πολλωνίας ολεθρία είν' η στάσις,/ κ' επειδή ο Εϊνάρδος... κ' επειδή ο Περιέρος.../ κ' επειδή από το ένα και από το άλλο μέρος.../ Επομένως, λοιπόν, άρα, δια ταύτα και δι' άλλα/ του ιν στάτου κουό, του ίδεμ αντικείμενα μεγάλα,/ η συνέλευσις του έθνους (το αισθάνεσθε καλά)/ θέλει φέρει' ς την Ελλάδα δυστυχήματα πολλά»[278].

Ελάχιστα είναι τα ποιήματα που βασίζονται, ανάμεσα σε άλλα, στη μίμηση της ιδιολέκτου του προσώπου, χωρίς να το παριστούν με τον τρόπο της καρικατούρας, αλλά να επιτυγχάνουν ένα κωμικό αποτέλεσμα· ανάμεσα σε αυτά είναι η «Πρωτοχρονιά» του Δ. Σολωμού[279]. Επιπλέον, στις μη σατιρικές και στις μη κωμικές παρουσιάσεις προσώπων σπανίζει η αξιοποίηση της ιδιολέκτου, πολύ δε περισσότερο η λειτουργική ποιητικά αξιοποίησή της, πιθανότατα επειδή κάτι τέτοιο εύκολα εκτρέπεται σε γλωσσικό "τικ"[280].

Ακριβώς όπως στους μονολόγους ιστορικών προσώπων που αποσκοπούν στη στηλίτευση ή στην κωμική παρουσίασή τους, έτσι και στις μονολόγους αξιοσέβαστων, κατά τους ποιητές, προσώπων, οι ποιητές δεν απομιμούνται την προοπτική τους, αλλά

[277]. Ό.π., 25.
[278]. Ό.π., 25- 26.
[279]. Διονυσίου Σολωμού *Άπαντα*, τόμ Α', ό.π., 267- 276. Βλ. αναλυτικό σχολιασμό του μονολόγου στην ενότητα Γ2-δ.
[280]. Εννοείται ότι, πέρα από το ζήτημα της ιδιολέκτου, οι μεταβολές του λόγου των ιστορικών προσώπων μπορεί να είναι τόσο εκτενείς ώστε να αλλάζουν το γλωσσικό σύστημα έκφρασής τους, διατηρώντας μόνο στοιχεία της προοπτικής τους ως υλικό. Βλ. τέτοιες περιπτώσεις στα ποιήματα «Νεόφυτος ο έγκλειστος μιλά-» (*Ημερολόγιο Καταστρώματος* Γ', 1955, 259- 260) του Γ. Σεφέρη και «Αποχαιρετισμός» (τόμ. Γ', 253- 272) του Γ. Ρίτσου, υποκείμενα εκφοράς των οποίων παρουσιάζονται να είναι αντίστοιχα ο Νεόφυτος ο έγκλειστος και ο Γρηγόρης Αυξεντίου.

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΡΑΤΑΣΟΥ

επινοούν προοπτική για αυτούς, αξιοποιώντας σε μικρότερο ή μεγαλύτερο βαθμό ορισμένο υλικό, γραπτά κυρίως των ίδιων των προσώπων και αφηγήσεις των πράξεών τους. Η επινόηση της προοπτικής ενός ιστορικού *προσώπου* είναι, όπως αναφέραμε, μέρος μιας διαδικασίας στο πλαίσιο της οποίας χρησιμοποιείται ορισμένο υλικό για να δημιουργηθεί ένας *χαρακτήρας*.

Στο ποίημα «Νεόφυτος ο έγκλειστος μιλά-» (*Ημερολόγιο καταστρώματος, Γ'*, 1955, 259- 260), για παράδειγμα, ο ποιητής χρησιμοποιεί ως επιγραφή απόσπασμα από την χρονογραφική επιστολή του Νεόφυτου «Περί των κατά την χώραν Κύπρον σκαιών» (1196). Ο ποιητής όμως δεν απομιμείται την προοπτική του Νεόφυτου, η οποία είναι μια προοπτική εγγεγραμμένη σε συγκεκριμένο χρόνο και τόπο, αλλά αξιοποιεί στοιχεία της για να απελευθερώσει ό,τι κατά την εκτίμησή του είναι καίριο σε αυτή, από τη σκοπιά, ασφαλώς, της δικής του ιστορικής τοποθέτησης.

Τα στοιχεία της επιστολής που αξιοποιούνται είναι: α) ο χαρακτηρισμός «αλιτήριος» για τον Ριχάρδο που πούλησε την Κύπρο, μετατονισμένος από το αναπλήρωμά του «τράγοι και μαϊμούδες», εισάγοντας έτσι μια θεατρική, σαιξπηρική, συνδήλωση· β) η φράση «αφόρητος ο καπνός... ο ελθών εκ του βορρά» τρέπεται εδώ σε «*ας φλομώνουνε* με τον καπνό που *μας κουβάλησαν* από το βοριά»· μένουν περίπου ως έχουν μόνο οι λέξεις «καπνός» και «βοριάς», ενώ το επιθετικό ύφος επεκτείνεται, καθώς ο «καπνός... ο ελθών» γίνεται καπνός «που μας κουβάλησαν» και η αφόρητη κατάσταση που δημιουργεί, "στέλνεται" να «φλομώσει» εκείνους που τον «κουβάλησαν»· γ) διατηρείται η προσωνυμία «έγκλειστος», αλλά αυτή την απομονωμένη φιγούρα ο ποιητής την "ανοίγει" στον δικό του χρόνο.

Από την απομόνωσή του, ο Νεόφυτος βλέπει με δραματικούς (θεατρικούς) όρους αυτά που λαμβάνουν χώρα και αυτά που θα συμβούν. Οι υπέρογκες αρχιτεκτονικές είναι σκηνικά του μελοδράματος των υποκριτών σταυροφόρων, που δεν είδαν «τους μεγάλους πύργους κατάχαμα σαν ενός δυνατού που έχασε, τα ριγμένα ζάρια» και άρα δεν μπορούν να αντιληφθούν την αίσθηση του μέτρου, το «ζύγιασμα της καλοσύνης».

Οι αναχρονισμοί, η αναφορά στην πτώση της Κωνσταντινούπολης και η χρήση της σαιξπηρικής δραματικής ποίησης, καθώς και η έμμεση αναφορά στην έννοια του μέτρου, το «*ζύγιασμα* της καλοσύνης», όλα αυτά αποτελούν συστατικά του «αλληγορικού τρόπου» ο οποίος επισημαίνεται στα ποιήματα του *Ημερολογίου Καταστρώματος, Γ'*[281].

[281]. Δ. Ν. Μαρωνίτης, «Γραφή και ανάγνωση». *Η ποίηση του Γιώργου Σεφέρη. Μελέτες και μαθήματα* [=*Κύκλος Σεφέρη*, Βιβλιοθήκη Γενικής Παιδείας 10 (1980)], Αθήνα, Ερμής, 1989, 65- 145 (α' έκδ. 1984), 135.

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΡΑΤΑΣΟΥ

Τι είναι όμως αυτό που αλληγορείται; Πρώτα- πρώτα το «πούλημα» του 1196 αλληγορεί το νέο «πούλημα που οσμίζεται»[282] ο Σεφέρης το 1953. Όμως, οι μεγάλοι πύργοι της Κωνσταντινούπολης, τους οποίους ο μονολογιστής λέει πως τους είδε κατάχαμα, σαν ζάρια ενός δυνατού που έχασε, είναι δυσοίωνη προοπτική, για τα υπέρογκα σκηνικά, και από αυτή την προοπτική ο ποιητής μπορεί να βάλει τον Νεόφυτο να πει: «Ας παίζουν τώρα μελοδράματα στα σκηνικά των σταυροφόρων Λουζινιά/ κι ας φλομώνουνε με τον καπνό που μας κουβάλησαν από το βοριά./ Ασ' τους να τρώγουνται και ν' ανεμοδέρνουνται ωσάν το κάτεργο που δένει μούδες·/ Καλώς μας ήρθατε στην Κύπρο, αρχόντοι. Τράγοι και μαϊμούδες!».

Ενδιαφέρον παρουσιάζουν οι περιπτώσεις κατά τις οποίες οι ποιητές δημιουργούν προοπτική για τους ομοτέχνους τους. Σε αυτού του τύπου την αξιοποίηση ιστορικών προσώπων διακρίνεται ο Παλαμάς. Για να δοθεί ένα παράδειγμα, θα σχολιαστεί το ακόλουθο σύντομο άτιτλο ποίημα, στο οποίο μονολογιστής είναι ο Β. Κορνάρος (τόμ. 5, *Η Ασάλευτη ζωή*, 1904, 158): «"Στης Κρητικής πορτοκαλλιάς τον ίσκιο εγώ ο Κορνάρος/ *κορμί έδωκά σου και ψυχή που δεν τα παίρνει ο Χάρος*,/ απάνω στην κιθάρα μου την αηδονολαλούσα,/ ω της κιθάρας όραμα βασιλικό, Αρετούσα!/ Και ταίρι σου, τρισάξιο της ομορφιάς σου δώρο,/ τον καβαλλάρη σου έδωκα, το νικητή ασπροφόρο./ Και τώρα- κλάφτε με, βουνά και πέλαγα και δάση·/ *λατρεύω και ζηλοφτονώ το πλάσμα που έχω πλάσει*!"».

Ποια προοπτική προάγει ο Παλαμάς για τον Β. Κορνάρο και τι στοιχεία της προοπτικής του Κορνάρου από το πρωτοβάθμιο πλαίσιο αξιοποιεί; Ως προς το πρώτο ερώτημα, ο Κορνάρος, παρά τη σιγουριά για το ποιητικό του επίτευγμα (έδωσε αθάνατο κορμί και αθάνατη ψυχή στην Αρετούσα), παρουσιάζεται σε κατάσταση αυτολύπησης γιατί «λατρεύ[ει] και ζηλοφτον[εί] το πλάσμα που έχ[ει] πλάσει». Δεν ζηλοφθονεί τον Ερωτόκριτο που έχει όμορφο ταίρι, αλλά την Αρετούσα για την οποία τρέφει και «λατρεία». Αναδημιουργείται έτσι η προοπτική του Κορνάρου προς το αγαπημένο και προνομιακό πλάσμα του, ενώ η μόνη κειμενικά εγγεγραμμένη ιδιότητα της Αρετούσας που είναι δυνατόν να δημιουργεί αυτά τα συναισθήματα στον "Κορνάρο", είναι το ότι εκείνη έχει «κορμί και ψυχή που δεν τα παίρνει ο Χάρος».

Σε άλλο μονοδραματικό ποίημα του Παλαμά με τίτλο «Η Αφροδίτη στον Πυγμαλίωνα» (τόμ. 10, *Η Πολιτεία και η μοναξιά*, 1912, 409- 414), η Αφροδίτη λέει στον Πυγμαλίωνα ότι μόνον η χωρίς πόθο θυσία του δημιουργού στο έργο του μπορεί να τον απαθανατίσει: «Δεν ήρθες να μου φέρης τη θυσία/ την ακατάδεχτη, όξω από τον πόθο,/

[282]. Ν. Βαγενάς, *Ο ποιητής και ο χορευτής. Μια εξέταση της ποιητικής και της ποίησης του Σεφέρη*, (Διδακτορική διατριβή στο Πανεπιστήμιο του Cambridge, 1979), Αθήνα, Κέδρος, 1990 (α' έκδ. 1979), 241.

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΒΑΤΑΖΟΥ

όξω κι απ' της απόλαψης τη δίψα,/ *του ανθρώπου προς τον Όλυμπο λαχτάρα*,/ δεήση και τάμα,// Τη θυσία που φτάνει ν' ανεβάση/ στον Όλυμπο.» (ό.π., 410). Ο Πυγμαλίων ψέγεται ότι από το άγαλμά του πόθησε τη γυναίκα και του έλειψε με αυτό τον τρόπο η λαχτάρα προς τον Όλυμπο.

Ο Κορνάρος, όπως τον παρουσιάζει ο Παλαμάς, δεν είναι ένας διορθωμένος Πυγμαλίωνας, αλλά διπλά επιβαρυμένος, γιατί λατρεύει το κορμί της Αρετούσας και ζηλοφθονεί την, κειμενική, αθανασία του κορμιού της. Το ζήτημα βεβαίως είναι εδώ αν και πώς ο Παλαμάς αξιοποιεί στοιχεία από την προοπτική του Κορνάρου. Στο επιλογικό τμήμα του *Ερωτόκριτου*, ο "Κορνάρος" δείχνει την ποιητική αυτοπεποίθησή του, αν και όχι με το μοτίβο της παλαμικής αηδονολαλούσας κιθάρας: «Θωρώ τον ουρανό γελά, τη γη και καμαρώνει/ κ' εισέ λιμνιώνα ανάπαψης ήραξε το τιμόνι./ Σ' βάθη πελάγου αρμένιζα, μα εδά' ρθα στο λιμνιώνα,/ πλιο δε φοβούμαι ταραχή ουδέ μάνητα χειμώνα»[283]. Κυβερνήτης της εξιστόρησης, προσωποποιεί και αυτός φυσικά αντικείμενα, βλέποντας τον ουρανό να του γελά και τη γη να καμαρώνει. Αυτοπεποίθηση για τη σπουδαιότητα του έργου του παρουσιάζεται να έχει ο Κορνάρος και σύμφωνα με την προοπτική που δημιουργεί για αυτόν ο Παλαμάς. Στο μονοδραματικό ποίημα, όμως του Παλαμά, ο Κορνάρος προσωποποιεί τα φυσικά αντικείμενα (: «βουνά και πέλαγα και δάση») για να θρηνήσουν την θνητότητά του.

Η ίδια η ιδέα της θνητότητας δεν είναι ανύπαρκτη στον επίλογο του *Ερωτόκριτου* (: «ΒΙΤΣΕΝΤΖΟΣ είν' ο ποιητής και στη γενιά ΚΟΡΝΑΡΟΣ, / που να βρεθή ακριμάτιστος, σα θα τον πάρη ο Χάρος. [...]/ το τέλος του έχει να γενή όπου ο Θεός ορίση»[284]), αλλά όπως και στην περίπτωση της αποστροφής στα φυσικά αντικείμενα, ο Παλαμάς της αλλάζει τη σημασία, χρησιμοποιώντας τον Κορνάρο ως υπόδειγμα μιας δικής του- παλαμικής- αντίληψης για έναν γενικό τύπο ποιητή.

Η "μίμηση" των ιστορικών προσώπων, η οποία μετατρέπει ένα πρόσωπο σε χαρακτήρα, δηλαδή σε κείμενο, κάποτε εγείρει ένα θέμα δεοντολογίας (κατά πόσον είναι θεμιτή μια τέτοια ποιητική μεταχείριση προσώπων). Αυτό γίνεται εμφανέστερο όταν το ιστορικό πρόσωπο διακωμωδείται ή στηλιτεύεται, κατά σύμβαση, μέσα από τα ίδια του τα λόγια. Στην περίπτωση της εξιδανίκευσης ή της σοβαρής μίμησής τους το δεοντολογικό αυτό ζήτημα καλύπτεται. Η διαδικασία ωστόσο δεν είναι διαφορετική. Με τη "μίμηση" της προοπτικής και κάποτε της ιδιολέκτου των χαρακτήρων, ο ποιητής επινοεί την προοπτική και την ιδιόλεκτό τους μαζί με τους ίδιους. Τα ιστορικά πρόσωπα δεν

[283]. Β. Κορνάρος, *Ερωτόκριτος*, επιμ. Στ. Αλεξίου, Αθήνα, ΝΕΒ- Εστία, 1995 (α' έκδ. 1985), 335.
[284]. Ό.π., 335.

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΒΑΤΑΣΟΥ

μνημειώνονται με αυτό τον τρόπο, αλλά μετατρέπονται σε κάτι άλλο από αυτό που είναι, γίνονται δηλαδή από πρόσωπα, υλικό και μετά χαρακτήρες- κείμενο.

Σχετικό προβληματισμό θεματοποιεί ο Ρίτσος στο μονόλογο «Αποχαιρετισμός» (τόμ. Γ', 253- 272). Στον μονόλογο παρουσιάζεται να μιλά ο Γρηγόρης Αυξεντίου, αποκλεισμένος στη σπηλιά της μονής Μαχαιρά: «Τέλειωσαν πια τα ψέματα- δικά μας και ξένα./ Η φωτιά η παντάνασσα πλησιάζει. Δεν μπορείς πια/ να ξεχωρίσεις αν καίγεται σκοίνος ή φτέρη ή θυμάρι. Η φωτιά πλησιάζει. / Κι όμως πρέπει να προφτάσω να ξεχωρίσω,/ να δω, να υπολογίσω, να σκεφτώ- (για ποιον; Για μένα; Για τους άλλους;) Πρέπει [...]/ (Αλλιώτικα που ακούγεται η φωνή μου σήμερα. Μην είναι/ αυτή που μου ζητάτε; Αυτή που θάθελα ν' ακούσετε; Μην είναι/ μονάχα αυτή η σωστή φωνή μου; ή η φωνή σας; η φωνή όλων μας;)» (ό.π., 253, 265).

Η σημασία του στίχου «Αλλιώτικα που ακούγεται η φωνή μου σήμερα» (ό.π., 265), από τη σκοπιά του δευτεροβάθμιου πλαισίου, είναι δυνατόν να συσχετιστεί με την περίσταση στην οποία βρίσκεται ο μονολογιστής, με την μεταβολή που του επιφέρει η απόφαση της θυσίας κ.λ.π. Είναι παράλληλα σαφής και η ειρωνική λειτουργία του, καθώς η φωνή του "Αυξεντίου" είναι στην πραγματικότητα η φωνή που ο Ρίτσος του αποδίδει στον συγκεκριμένο μονόλογο. Όμως, ο δισταγμός του χαρακτήρα- Αυξεντίου να αναγνωρίσει τη φωνή του ως ταυτόσημη με αυτή που είχε προηγουμένως, κειμενικά συναρτάται, και πάλι ειρωνικά, με την ιστορική στιγμή. Η «αλλιώτικη» φωνή μπορεί να είναι, σύμφωνα με τις εικασίες του μονολογιστή, αυτή που του ζητούν οι άλλοι, αυτή που επιθυμεί να προσφέρει, η γνήσια φωνή του, η φωνή των άλλων, η φωνή όλων. Από τη σκοπιά του πρωτοβάθμιου πλαισίου, οι εικασίες συνδέονται με την φωνή που "πρέπει" να επιλέξει ο Ρίτσος για να δώσει στον μονολογιστή. Το γεγονός ότι η φωνή είναι «αλλιώτικη», αναγνωρίζεται εδώ από τον ίδιο τον μονολογιστή, αλλά η μετατροπή δικαιώνεται ιδεολογικά ξανά από τον ίδιο τον μονολογιστή.

Στο μονοδραματικό ποίημα του Ρίτσου τόσο η αναγνώριση της μεταβολής όσο και η δικαίωσή της λαμβάνουν χώρα κειμενικά. Ο Αλ. Σούτσος είχε προχωρήσει ένα βήμα πιο μπροστά, όπως φαίνεται στο ακόλουθο προλογικό σημείωμα του μονοδραματικού ποιήματός του «Μονόλογος ενός εκ των δύο τυραννοκτόνων Μαυρομιχαλαίων»: «Η ποίησις αύτη θέλει φανή βέβαια πολύ της υποθέσεως υποδεεστέρα· καθιερώθη όμως τρόπον τινά από τον αθάνατον Γεώργιον, όστις, αμέριμνος εις τας παραμονάς αυτάς της καταδίκης του δια τον επικείμενον θάνατον, *επαναλάμβανε*, λέγουν, *συνεχώς την ανάγνωσίν της με τόνον φωνής ενθουσιώσης και με δάκρυα πατριωτικών παραφορών*»[285]. Ο Σούτσος παρουσιάζει το ίδιο το φυσικό πρόσωπο να "αναγνωρίζει" τον εαυτό του στον

[285]. Αλ. Σούτσος, *Πανόραμα της Ελλάδος...*, ό.π., 51- 53· το παράθεμα: 51.

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΡΑΤΑΣΟΥ

χαρακτήρα και να παραμερίζει το δικό του λόγο, για να «επαναλαμβάνει συνεχώς» τον πεποιημένο λόγο.

Οι προηγούμενες παρατηρήσεις αποβλέπουν στην επισήμανση της μονομέρειας της δεοντολογικής προσέγγισης, καθώς επικεντρώνεται σε μονολόγους που διακωμωδούν ή στηλιτεύουν. Αποβλέπουν ακόμη στην επισήμανση του γεγονότος ότι η εν λόγω προσέγγιση παραγνωρίζει πως, σε τελική ανάλυση, οι μονολογιστές δεν είναι τα ιστορικά *πρόσωπα*, αλλά *χαρακτήρες* που αναπαριστούν ιστορικά πρόσωπα. Δεν συμβαίνει κάτι ριζικά διαφορετικό, όταν ο ποιητής χρησιμοποιεί φυσικά ή τεχνητά αντικείμενα ή έμβια πλάσματα (αλλά και ιδεατές ή κειμενικές κατασκευές, όπως θα δούμε αμέσως παρακάτω, με βάση ένα σχόλιο του Αποστολάκη) ως υλικό για να τα μεταπλάσει σε χαρακτήρες, σε κάτι άλλο από αυτό που είναι πραγματικά. Τόσο η διακωμώδηση όσο και η εξιδανίκευση, η σοβαρή πραγμάτευση ή η στηλίτευση, εκ των πραγμάτων ακυρώνουν την ατομικότητα του ιστορικού προσώπου.

Ο Αποστολάκης παρατηρεί, από τη δεοντολογική σκοπιά, για το ποίημα του Λ. Πορφύρα «Ο Χάρος»[286]: «Πόσο θα γελούσε ο ίδιος [ο Πορφύρας], αν έβλεπε λ.χ. κανένα να του κάνη στίχους, όπως αυτός έκανε στο εγώ του Χάρου, και να τον παρουσιάζη να λέη πως "είμαι ο αθάνατος (με την έννοια του περίφημος) τραγουδιστής, που ριμάρω το μυστικά με το ρυθμικά, το παλληκαρίσα και το κυπαρίσσα, το συνοδεύουν με το χορεύουν". Με το δίκιο του θα μπορούσε κι' όλας να θυμώση ο Πορφύρας, γιατί δεν είναι έτσι το εγώ για τον ίδιο τον εαυτό του[287]». Ο Αποστολάκης κρίνοντας το ποίημα του Πορφύρα αναληθοφανές, το αδικεί, Πραγματικά, υπάρχουν μονοδραματικά ποιήματα που στηρίζονται σε εξόφθαλμες και αναληθοφανείς αντιθέσεις. Μια τέτοια επινοεί ο ίδιος ο Αποστολάκης στο παραπάνω απόσπασμα και τη βάζει στο στόμα του Πορφύρα, κάνοντάς τον να λέει ότι είναι «περίφημος τραγουδιστής» και ότι «ριμάρ[ει] το παλληκαρίσα με το κυπαρίσσα». Τέτοιες όμως αντιθέσεις δεν απαντούν στο ποίημα του Πορφύρα, σε αυτό δεν διακωμωδείται ούτε σατιρίζεται ο Χάρος. Ως προς το δεύτερο σκέλος της επίκρισης, ότι το εγώ του Χάρου δεν είναι έτσι για τον ίδιο τον εαυτό του (αναληθοφάνεια), ο Αποστολάκης παραγνωρίζει ότι η μονοδραματική παρουσίαση δεν συνεπάγεται μιμητική πιστότητα της προοπτικής του υποκειμένου εκφοράς, αλλά την επινόηση, τη δημιουργία προοπτικής. Στο ίδιο πλαίσιο μπορεί κανείς να ανακαλέσει τις διαμαρτυρίες του Βάρναλη (ανάμεσα σε πολλούς άλλους) για τη μεταχείριση του Διονύσιου Ροΐδη από τον Σολωμό[288] ή τα σχόλια του Καβάφη για τη μεταχείριση του Συμεώνα του Στυλίτη από τον Tennyson[289].

---

[286]. Λ. Πορφύρας, *Τα ποιήματα...*, ό.π., 141- 146.
[287]. Γ. Μ. Αποστολάκης, *Η ποίηση στη ζωή μας*, Θεσσαλονίκη, Βάνιας, 1991 (α' έκδ. 1923), 91.
[288]. Κ. Βάρναλης, «Σολωμός και Ροΐδης»: *Σολωμικά*, Αθήνα, Κέδρος, 1987, (α' έκδ. 1957), 133- 136.
[289]. Κ.Π. Καβάφης, *Ανέκδοτα πεζά κείμενα*, (εισ.- μετ.: Μιχ. Περίδης) Αθήνα, Φέξης, 1963, 70-74.

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΒΑΤΑΣΟΥ

Ο Αποστολάκης, όπως αναφέραμε, επαναλαμβάνει το υποτιθέμενο μοντέλο μονοδραματικού ποιήματος του Πορφύρα, χρησιμοποιώντας υλικό από τον ίδιο τον Πορφύρα, με στόχο τη σατιρική του παρουσίαση, καθώς τα λόγια που του "βάζει στο στόμα" αποτελούνται από λέξεις και φράσεις του ποιήματος «Ο Χάρος». Ο Βάρναλης επίσης επινοεί έναν «Pierre de Ronsard» (*Ποιητικά*, 166), έναν Ιούδα στο ποίημα «Η αγωνία του Ιούδα» (*Ποιητικά,* 106- 108). Ο Καβάφης επινοεί τους χριστιανούς του «Ουκ Έγνως» (*Τα ποιήματα Β'*, 1928, 68) και του «Εις τα περίχωρα της Αντιοχείας» (*Τα ποιήματα Β',* 1933;, 99-100). Η διαφορά, βέβαια, βρίσκεται στη μεθόδευση της επινόησης. Ο Πορφύρας, ο Βάρναλης και ο Καβάφης επινοούν ομοιογενείς προοπτικές για το Χάρο, τον Pierre de Ronsard, τον Ιούδα και τους χριστιανούς, οι οποίες τους καθιστούν αληθοφανείς. Αντιθέτως, ο Αποστολάκης συμφύρει αντιθετικές προοπτικές, όπως κάνει ο Αλέξανδρος Σούτσος με τους *μεικτούς μονολόγους* του (βλ. αναλυτικά στην ενότητα Γ5) που έχουν ως υποκείμενο εκφοράς τον Καποδίστρια στο *Πανόραμα της Ελλάδος* ή ο Ρίτσος, με τους επίσης μεικτούς μονολόγους των *Πορτραίτων* (τόμ. Α).

Μέχρι αυτού του σημείου σχολιάστηκαν τύποι χαρακτήρων που παριστούν αισθητά (αντικείμενα, έμβια όντα, νεκροί και ιστορικά πρόσωπα). Στη συνέχεια θα ασχοληθούμε με χαρακτήρες που παριστούν τα μη- αισθητά, δηλαδή κειμενικές ή ιδεατές κατασκευές (λογοτεχνικούς χαρακτήρες, γεωγραφικά ονόματα και αφηρημένες έννοιες). Θα ασχοληθούμε καταρχήν με την αξιοποίηση κειμενικών κατασκευών, δηλαδή με τους λογοτεχνικούς χαρακτήρες. Να παρατηρήσουμε εξαρχής ότι, αν δεχθούμε πως τα ιστορικά πρόσωπα αντιμετωπίζονται σαν να ήταν κείμενα που ξαναγράφονται, η απόσταση που χωρίζει τους χαρακτήρες- ιστορικά προσώπα από τους ήδη πεποιημένους χαρακτήρες (τους λογοτεχνικούς) δεν είναι μεγάλη. Οι ήδη πεποιημένοι μονολογιστές έλκουν την καταγωγή τους, από μυθολογικές αφηγήσεις, από αφηγήσεις που βασίζονται σε λαϊκές δοξασίες, από τη Βίβλο ή από λογοτεχνικά κείμενα[290]. Μπορεί να σημειωθεί ότι στο υλικό νεοελληνικών μονοδραματικών ποιημάτων που έχουμε λάβει υπόψη, οι ποιητές χρησιμοποιούν κυρίως περιφερειακούς χαρακτήρες του αρχαιοελληνικού δράματος και

[290]. Βλ. π.χ. και τα μονοδραματικά ποιήματα «The Nymph complaining for the death of her fawn» του A. Marvell ([Representative Poetry On- Line]), «Το απόγευμα ενός Φαύνου. Ειδύλλιον» του Mallarmé (*Τα ποιήματα του Stéphane Mallarmé*, απόδ. Γ. Σ. Πατριαρχέας, Αθήνα, Ιδεόγραμμα, 1992, 77- 83), «Η νεαρή μοίρα» του Valèry (*Το παραθαλάσσιο νεκροταφείο- Η νεαρή μοίρα*, εισ.- μετ. Α. Γιανναράς, Αθήνα, Γαβριηλίδης, 1999 (α' έκδ. 1979), 110- 149), «Ο Ενδυμίων στη Λάτμο» του Χ. Λ. Μπόρχες (*Η ιστορία της νύχτας*..., ό.π., 75- 76), «Le Juif- errant» του J. P. de Béranger ([Lied and Song Texts Page]), «Saul» του Browning (*The Poems*, τόμ. Α', ό.π., 689- 700), «Magdalen» της Amy Levy (*Victorian Women Poets. An Anthology*, έκδ. Angela Leighton- Margaret Reynolds, Οξφόρδη, Blackwell Publishers, 1995, 602- 604), «Samson» του F. G. Scott ([Representative Poetry On- Line]), «Mary Gulliver to capt. Lemuel Gulliver» του Pope (*Poetical Works*, εκδ. H. Davis, εισ. P. Rogers, Οξφόρδη- Νέα Υόρκη, Oxford University Press, 1990 (α' έκδ. 1966), 680- 683), «Caliban upon Setebos; or, Natural Theology in the island» του Browning (*The Poems*, τόμ. Α', ό.π., 805- 812).

σπανιότερα του σαιξπηρικού. Μία από τις αιτίες της επιλογής μη-πρωταγωνιστικών χαρακτήρων είναι ότι, μέσω αυτών, η υπόθεση του έργου από το οποίο έλκουν την καταγωγή τους μπορεί να αντιμετωπιστεί από μία νέα προοπτική: δηλαδή, από την προοπτική χαρακτήρων που είχαν περιφερειακή θέση και ρόλο στο αρχικό λογοτεχνικό πλαίσιο (βλ. την ανάλυση του ποιήματος «Ο Βασιλεύς Κλαύδιος» στην ενότητα Β8).

Αυτοί οι χαρακτήρες γενικότερα αντλούνται, ως υλικό, από πάσης φύσεως κείμενα (από τη Βίβλο, από λαϊκές δοξασίες ή από τη μυθολογία) και, κατά την αξιοποίησή τους σε μονοδραματικά κείμενα, παρατηρούνται δύο βασικές μετατροπές: α) τους αποδίδεται φωνή[291] (μετατροπή που ισχύει και στην περίπτωση των χαρακτήρων οι οποίοι παριστούν αντικείμενα, έμβια όντα και ιδεατές κατασκευές)· β) μονοδραματικοποιούνται. Ως προς τη δεύτερη μετατροπή, που ισχύει μόνο για τις κειμενικές κατασκευές, παρατηρούμε ότι τα κείμενα από τα οποία αντλούνται οι χαρακτήρες/ υλικό είναι δραματικά ή, σπανιότερα, απαγγελτικά. Οι χαρακτήρες συνεπώς, στο αρχικό τους πλαίσιο, συνυπήρχαν στο ίδιο επίπεδο με άλλους χαρακτήρες και οι προοπτικές τους διασταυρώνονταν επί ίσοις όροις με τις άλλες προοπτικές. Στην απαγγελτική και στη δραματική κατηγορία δεσπόζουν ή ευνοούνται διαφορετικές λογικές από εκείνη που δεσπόζει στη μονοδραματική κατηγορία. Έτσι, τόσο στη δραματική όσο και στην απαγγελτική κατηγορία παρουσιάζονται περισσότερες από μία προοπτικές, με διαφορετικό βέβαια τρόπο στην κάθε κατηγορία. Η νέα προοπτική την οποία σχηματίζει ο ποιητής για τον μονοδραματικό χαρακτήρα, δημιουργείται υπό το πρίσμα μίας άλλης λογικής. Η προοπτική του δεσπόζει έναντι άλλων προοπτικών, οι οποίες, όταν παρουσιάζονται από τον μονολογιστή, λειτουργούν αφενός ως παραθέματα και αφετέρου πάντα μέσα από το, ενδεχομένως παραμορφωτικό, πρίσμα της δικής του προοπτικής.

Τέλος, σε ορισμένα μονοδραματικά ποιήματα προσωποποιούνται και μιλούν γεωγραφικά κύρια ονόματα (όπως π.χ. «Ύμνος: Η 25η Μαρτίου του 1821. Η Ελλάς προς τα τέκνα της» του Αντ. Μανούσου[292], «Η Αθήνα κλαίει την Αλεξάνδρα της»[293] του Αρ. Προβελέγγιου κ.λ.π.) και αφηρημένες έννοιες[294], όπως ο μονόλογος της δημοτικής ποίησης στο ποίημα του Π. Πανά «Μήνυσις της δημοτικής ενώπιον της κριτικής»[295].

---

[291]. Το ότι στο αρχικό τους πλαίσιο (στα λογοτεχνικά κείμενα, δηλαδή, από τα οποία αντλούνται) τους είχε ήδη αποδοθεί φωνή δε σημαίνει ότι η ανθρώπινη ομιλία αποτελεί ιδιότητά τους. Οι κειμενικές κατασκευές δεν είναι πρόσωπα αλλά χαρακτήρες/ σημεία, που καθώς μετατρέπονται σε διακείμενο, αποσυντίθενται και ταυτόχρονα γίνονται υλικό για μια νέα σύνθεσή τους.

[292]. Αντ. Μανούσος, *Λυρικά ποιήματα. Αναμνήσεις*, Αθήνα, τυπ. Ελληνικής Ανεξαρτησίας, 1876, 143- 146.

[293]. Αρ. Προβελέγγιος, *Ποιήματα παλαιά και νέα*, τόμ. Α', Αθήνα, Εστία, 1896, 256- 258.

[294]. Βλ. π.χ. και το μονοδραματικό ποίημα του Fr. Villon, «Probleme B. Au nom de la fortune»: *Οι μπαλάντες κι άλλα ποιήματα*, εισ.- μετ. σχόλ. Σπ. Σκιαδαρέσης, Αθήνα, Γαβριηλίδης, 1988 (α' έκδ. 1979), 146- 149.

[295]. Π. Πανάς, *Έργα Αργίας*..., ό.π., 53- 54.

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΡΑΓΙΑΣΟΥ

Η φύση των χαρακτήρων που αναπαριστούν τα αισθητά (αντικείμενα, νεκροί, εκπρόσωποι του ζωικού βασιλείου, ιστορικοί χαρακτήρες) και τα μη- αισθητά (αφηρημένες έννοιες, γεωγραφικά ονόματα και ήδη πεποιημένοι χαρακτήρες), άπτεται του προσδιορισμού του ποιού τους, κατά το ότι οι χαρακτήρες αυτοί είναι εκ των προτέρων προσδιορισμένοι. Δύο είναι τα βασικά και αλληλένδετα στοιχεία του σχηματισμού τους, που ενδιαφέρουν από αυτή την άποψη. Το ένα στοιχείο είναι η επαναληπτικότητα, αφού οι μονολογιστές αυτού του τύπου δεν επινοούνται από τους ποιητές, αλλά υπάρχουν ήδη σε κάποια πραγματικότητα, από την οποία αποσπώνται και μεταφέρονται σε μίαν άλλη. Έτσι, από τη φύση των ομιλητών απορρέει το εκ των προτέρων προσδιορισμένο ποιόν τους, το γεγονός δηλαδή ότι, μετατοπιζόμενοι από το αρχικό τους πλαίσιο, οι μονολογιστές αυτού του τύπου παραμένουν αναγνωρίσιμοι. Το δεύτερο στοιχείο είναι η τροποποίηση. Αποσπώμενοι οι χαρακτήρες από το αρχικό τους πλαίσιο, δεν παραμένουν ακέραιοι, αλλά μετατρέπονται σε υλικό σχηματισμού μιας άλλης κειμενικής πραγματικότητας. Η μετατόπισή τους ισοδυναμεί με τροποποίηση. Σε τέτοια κείμενα, το πεποιημένο δεν έγκειται σε καθεαυτή τη "μίμηση" του υπάρχοντος ή του ήδη πεποιημένου, αλλά στην τροποποιητική δράση του ποιητή, στο γεγονός, δηλαδή, ότι αναδημιουργεί τον τρόπο ύπαρξης αυτού που έχει στη διάθεσή του. Η επαναληπτική / τροποποιητική διαδικασία σχηματισμού δεν λαμβάνει χώρα βάσει μιας ολικής αντίθεσης εαυτού/ άλλου, αλλά σύμφωνα με την αντίθεση παρόμοιο / διαφορετικό, δηλαδή με μια αντίθεση βαθμού.

Η διαδικασία εκείνη (επαναληπτικότητα/ τροποποίηση) βάσει της οποίας ορισμένοι χαρακτήρες έχουν προσδιορισμένο ποιόν, λόγω της φύσης τους, είναι δυνατόν να περιγραφεί ως μορφή του ρητορικού σχήματος της προσωποποιίας[296]. Η προσωποποιία ορίζεται με περισσότερους από έναν τρόπους, ανάλογα με τα όρια της δικαιοδοσίας της (ποιου είδους οντότητες περιλαμβάνει) και με το μηχανισμό στον οποίο βασίζεται (στην έμφαση που δίνεται στο *μετα*σχηματιστικό στοιχείο ή στο στοιχείο της επινόησης). Έτσι, έχει θεωρηθεί α) απόδοση ανθρώπινων ιδιοτήτων σε αφηρημένες ιδέες, πράγματα και μη-ανθρώπινα όντα[297], οπότε δεν διακρίνεται από την προσωποποίηση· β) διαδικασία

[296]. Δεν αναφερόμαστε στον ρητορικό *τρόπο* της προσωποποίησης. Η διάκριση που προτείνουμε ανάμεσα στο ήδη πεποιημένο ή υπάρχον και στον σχηματισμό χαρακτήρων δεν γίνεται στη βάση του αν οι μονολογιστές παριστούν πρόσωπα ή μη- ανθρώπινες οντότητες. Ο τύπος εύρεσης που σχολιάζεται εδώ δεν περιλαμβάνει μόνο κείμενα στα οποία μιλούν μη- ανθρώπινες οντότητες. Κατά την άποψή μας, η διαδικασία η οποία στηρίζει αυτό τον τύπο εύρεσης αφορά και σε ορισμένους μονολόγους των οποίων το υποκείμενο εκφοράς παριστά ανθρώπινο ον.

[297]. Βλ.: J. A. Cuddon, *A Dictionary of Literary Terms*, G.B., Penguin Books, 1979, όπου η προσωποποιία δεν διαφοροποιείται από την προσωποποίηση: «απόδοση ανθρώπινων ιδιοτήτων σε μη- ανθρώπινα όντα ή αφηρημένες οντότητες»· βλ. και James J. Paxson, *The Poetics of Personification*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994, 49-50· στην περίπτωση αυτή, μολονότι ο ορισμός της προσωποποιίας αφορά αρχικά στην απόδοση ομιλίας σε μη- ανθρώπινα όντα ή αφηρημένες έννοιες, προτείνεται η διεύρυνσή του ώστε να περιλαμβάνει την απόδοση ομιλίας σε κάθε κατηγορία Ετερότητας (Otherness): στις γυναίκες, στα παιδιά, στους ηλικιωμένους, στις μειονότητες πάσης φύσεως κ.λ.π.

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΡΑΤΑΣΟΥ

σχηματισμού κάθε φανταστικού χαρακτήρα[298]· και γ) απόδοση φωνής στα άφωνα και παρουσίας στους απόντες (που ως απόντες δεν έχουν φωνή)[299]. Οι ορισμοί που ακολουθούν (κλασικός ο πρώτος, του 19ου αιώνα ο δεύτερος), είναι χαρακτηριστικοί της τρίτης αντίληψης για την προσωποποιία:

Η προσωποποιία συνίσταται στην αναπαράσταση ενός απόντος προσώπου ως παρόντος, στο να μετατρέπεται σε έναρθρο ένα βουβό ή άμορφο πράγμα και στο να του αποδίδεται ορισμένη μορφή και γλώσσα, ή μια συγκεκριμένη συμπεριφορά αρμόζουσα στο χαρακτήρα του[300].

Η προσωποποιία, που δεν πρέπει να συγχέεται ούτε με τον διαλογισμό ούτε με την αποστροφή που σχεδόν πάντα την συνοδεύουν, συνίσταται στην με κάποιο τρόπο τοποθέτηση επί σκηνής των απόντων, των νεκρών, των υπερφυσικών όντων ή ακόμη όντων αψύχων. Συνίσταται στο ότι τους δίνεται κίνηση, ομιλία, δυνατότητα απάντησης, ώστε να μπορεί κανείς να τα ακούει[301].

Από τη σκοπιά μας, λειτουργική είναι ο τρίτη αντίληψη περί προσωποποιίας, διότι βάσει αυτής μπορούν να εννοηθούν όλοι οι τύποι, και μόνον αυτοί, μονολογιστών οι οποίοι έχουν, εκ των προτέρων, προσδιορισμένο ποιόν. Σύμφωνα με τα προηγούμενα, θα αναφερόμαστε στο εξής σε μονοδραματικά ποιήματα το υποκείμενο εκφοράς των οποίων προκύπτει μέσω της τροποποιητικής- επαναληπτικής διαδικασίας με τον όρο *προσωποποιητικοί μονόλογοι*. Εδώ έχουμε κείμενα που δεν περιλαμβάνουν απλώς τον προσωποποιητικό τρόπο, αλλά δομούνται ως κείμενα βάσει αυτού. Σε τέτοια κείμενα προϋποτίθεται ότι ο λόγος, σφαιρικά θεωρημένος, είναι εκχωρημένος σε ήδη πεποιημένο ή υπαρκτό υποκείμενο εκφοράς. Η προσωποποιητική διαδικασία δεν περιορίζεται στο επίπεδο της φράσης, αλλά συνιστά το ίδιο το κείμενο. Ένα αντικείμενο φυσικό ή τεχνητό, ένα έμβιο αλλά άφωνο, ένα ιστορικό πρόσωπο, ένας χαρακτήρας (λογοτεχνικός ή άλλος), ένας νεκρός, ένα γεωγραφικό κύριο όνομα ή μια έννοια, μπορούν να έχουν το λόγο απ' αρχής μέχρι τέλους, σε μονολογικό κείμενο, μόνο σε δύο κατηγορίες: στη μονοδραματική

[298]. *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, έκδ. A. Preminger- T. V. F. Brogan, Princeton - New Jercey, Princeton University Press, 1993: «λόγος ενός φανταστικού προσώπου». Σε μελέτη του H. Miller για την προσωποποιία στην αφήγηση (*Versions of Pygmalion*, Cambridge- Massachusetts, Harvard University Press, 1990, 49), η προσωποποιία θεωρείται η δημιουργική χειρονομία του Πυγμαλίωνα, το όνομα που ταιριάζει σε αυτό που κάνει ο συγγραφέας, ο αφηγητής και ο αναγνώστης.

[299]. Βλ.: M. Aquien και G. Molinié, *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*, Παρίσι, Librairie Générale Francaise, 1996: «απόδοση λόγου στους νεκρούς, στους απόντες, στα ζώα, στα άψυχα ή σε αφαιρέσεις». Βλ. ακόμη J. Gardes-Tamine και M.- Cl. Hubert, *Dictionnaire de critique littéraire*, Παρίσι, Armand Colin, 1996: «απόδοση λόγου σε όντα όπως νεκρούς, απόντες ή πράγματα που τον στερούνται».

[300]. Cicero, *Ad C. Herennium. De ratione dicendi Rhetorica ad Herennium)*, μετ. H. Caplan, Cambridge-Massachusetts, Harvard University Press, 1989 (α' έκδ. 1954), 398.

[301]. P. Fontanier, *Figures du discours*, προλ. G. Genette, Παρίσι, Flammarion, 1977 (α' έκδ. πρώτου μέρους 1821, α' έκδ. δεύτερου μέρους 1827), 404.

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΡΑΤΑΣΟΥ

και στην "υπερ"μονοδραματική. Ο λόγος αυτού του τύπου υποκειμένων εκφοράς μπορεί να υπάρξει σε κείμενο ως μη- εγκιβωτισμένος, μόνο σε κατηγορίες με προσδιορισμένο υποκείμενο εκφοράς.

Β5. Το προσδιορισμένο ποιόν και η δεσπόζουσα λογική της μονοδραματικής κατηγορίας.

Η ιδιότητα του προσδιορισμένου ποιού της εκφοράς συμβάλλει στο σχηματισμό της δεσπόζουσας λογικής της μονοδραματικής κατηγορίας, της *μονοπροοπτικότητας*[302]. Το γεγονός, βέβαια, ότι τα επικοινωνιακά χαρακτηριστικά της μονοδραματικής κατηγορίας (ανάμεσα στα οποία και το προσδιορισμένο ποιόν) είναι δυνατόν να αξιοποιηθούν στην κατεύθυνση μίας ορισμένης λογικής, της μονοπροοπτικότητας, δεν σημαίνει ότι αυτή η λογική έχει υποχρεωτικό χαρακτήρα και ότι σε κάθε μονοδραματικό κείμενο είναι ανιχνεύσιμες όλες οι όψεις που τη συνθέτουν. Το προσδιορισμένο ποιόν του υποκειμένου της εκφοράς αξιοποιείται με τρόπο ώστε να συμβάλλει στο σχηματισμό της λογικής της μονοπροοπτικότητας, σε τρία είδη της κατηγορίας: στον δραματικό, τον εκφραστικό (βλ. αναλυτικά στην ενότητα Γ3) και τον μεικτό μονολόγο (βλ. αναλυτικά στην ενότητα Γ5)[303]. Αξιοποίηση του ποιού σε αυτή την κατεύθυνση σημαίνει ότι ο μονολογιστής: α) συλλαμβάνει ό,τι τον περιβάλλει με τρόπο μερικό, τμηματικό και περιορισμένο από τη συγκεκριμένη θέση του στον τόπο και στον χρόνο και β) κρίνει, αξιολογεί τον εαυτό του και ό,τι τον περιβάλλει (και, κυρίως, τους άλλους χαρακτήρες) με τρόπο επίσης μερικό, τμηματικό και περιορισμένο από αυτά που γνωρίζει, πιστεύει και διεκδικεί[304]. Εν ολίγοις,

---

[302]. Περιγράφοντας τη λογική της μονοπροοπτικότητας ως δεσπόζουσα, δεν εννοούμε ότι αυτή έχει κάποια αισθητική, ιστορική ή εκτατική προτεραιότητα έναντι των άλλων οι οποίες προάγονται στο πλαίσιο της μονοδραματικής κατηγορίας. Προσδιορίζεται ως δεσπόζουσα, γιατί διαφοροποιεί το είδος του δραματικού μονολόγου έναντι των άλλων μονοδραματικών ειδών (του εκφραστικού, του ρητορικού και του μεικτού μονολόγου), το είδος, δηλαδή, το οποίο αποτελεί αντικείμενο της παρούσας μελέτης. Πρέπει ακόμη να σημειώσουμε ότι σε όλα τα είδη της μονοδραματικής κατηγορίας προάγονται συνιστώσες της μονοπροοπτικότητας, αλλά μόνο στον δραματικό μονόλογο αυτή προάγεται πλήρως.

[303]. Ο ρητορικός μονόλογος είναι το είδος στο οποίο δεν προάγεται η λογική της μονοπροοπτικότητας, εξαιτίας του ότι το προσδιορισμένο ποιόν του μονολογιστή δεν αξιοποιείται για να παρουσιαστεί ως συνολικά και συστατικά αναξιόπιστος. Αντίθετα, το ποιόν του αξιοποιείται για να αποδοθεί κύρος στο περιεχόμενο του λόγου και κυρίως, για να ενισχυθεί η ρητορική λειτουργία του ποιήματος. Βλ. αναλυτικά για τον ρητορικό μονόλογο στην ενότητα Γ4.

[304]. Για τον M. Bakhtin («L' auteur et le héros»: *Esthétique...*, ό.π., 27- 210) κάθε τι γίνεται αντιληπτό από μία ορισμένη θέση στον χώρο και στον χρόνο. Η θέση ενός προσώπου στον χώρο και στον χρόνο είναι μοναδική, καταλαμβάνεται από αυτό και μόνο αυτό το πρόσωπο. Επιπλέον, η θέση αυτή έχει δυναμικό χαρακτήρα, καθώς συνεχώς μεταβάλλεται και είναι έτσι, όχι μόνο μοναδική, αλλά και ανεπανάληπτη. Πρόκειται για τον νόμο του εντοπισμού (: law of placement) του εγώ (βλ. πώς σχολιάζεται ο νόμος του εντοπισμού στη μελέτη του M. Holquist, *Dialogism. Bakhtin and his World* (Λονδίνο- Νέα Υόρκη, Routledge, 1990, 14- 39). Αυτός ο νόμος συναρτά τον μοναδικό και ανεπανάληπτο τρόπο που βιώνεται η πραγματικότητα με την μοναδική και ανεπανάληπτη θέση του υποκειμένου στον χώρο και στον χρόνο. Να διευκρινίσουμε ότι η μερικότητα της αντίληψης και της αξιολόγησης του κόσμου για τον Bakhtin δεν συνιστά έλλειμα, αλλά πλεόνασμα (surplus of seeing· βλ.: *Dialogism. Bakhtin...*, ό.π., 35- 37). Η προοπτική είναι θετικό γνώρισμα του εγώ (βλ.: «L' auteur et le héros», ό.π., 44): «Αφ' ης στιγμής προσεγγίζω έναν

ο λόγος του διατυπώνεται από μία ορισμένη αντιληπτική και αξιολογική θέση, από την οποία απορρέει η ιδιαίτερη προοπτική του. Ο όρος *προοπτική*, συνεπώς, αναφέρεται τόσο στον εντοπισμένο και περιορισμένο χαρακτήρα των πληροφοριών και των αξιολογήσεων που διατυπώνει ο μονολογιστής, όσο και στο περιεχόμενο καθεαυτό των πληροφοριών και των αξιολογήσεων. Η πληροφοριακή και η αξιολογική προοπτική του μονολογιστή μπορεί να γίνει κατανοητή μόνο δια μέσου των όρων οι οποίοι την προσδιορίζουν.

Στο σημείο αυτό πρέπει, παρεκβατικά, να γίνουν διευκρινήσεις πάνω σε ένα θέμα στο οποίο θα επανέλθουμε σε επόμενο τμήμα της μελέτης (βλ. αναλυτικά στην ενότητα Γ7). Στο πρωτοβάθμιο επικοινωνιακό επίπεδο η πληροφοριακή και η αξιολογική προοπτική είναι αδιαχώριστες. Αυτό σημαίνει ότι στην περίπτωση κάθε φυσικού προσώπου η αντίληψη (πληροφορία) και η βίωση της πραγματικότητας (αξιολόγηση) αλληλεπιδρούν και είναι πάντα εξορισμού περιορισμένες. Στο δευτεροβάθμιο επικοινωνιακό επίπεδο, ωστόσο, είναι ανάγκη να διαφοροποιήσουμε την πληροφοριακή από την αξιολογική προοπτική, διότι υπάρχουν κατηγορίες, όπως η απαγγελτική, στις οποίες ενώ το υποκείμενο της εκφοράς, ο αφηγητής εν προκειμένω, έχουν *αξιολογική* προοπτική, δεν έχουν *πληροφοριακή* προοπτική. Αυτό σημαίνει ότι δεν συλλαμβάνουν την δευτεροβάθμια πραγματικότητα με τρόπο τμηματικό και περιορισμένο· έχουν απεριόριστη πρόσβαση σε πάσης φύσεως πληροφορίες για τους χαρακτήρες του δευτεροβάθμιου σύμπαντος. Από άποψη πληροφοριακή, ένας αφηγητής είναι συστατικά και συνολικά αξιόπιστος. Ενώ όμως δεν διαθέτει πληροφοριακή προοπτική, διαθέτει αξιολογική προοπτική[305]. Παράδειγμα τέτοιου τύπου υποκειμένου εκφοράς (το οποίο δεν έχει πληροφοριακή, αλλά μόνο αξιολογική προοπτική) έχουμε στο ποίημα του Καβάφη «Η αρρώστια του Κλείτου» (*Τα ποιήματα Β'*, 1926, 55): «Και μια γρηά υπηρέτρια που τον μεγάλωσε,/ *τρέμει* κι αυτή για την ζωή του Κλείτου./ Μες στη δεινή ανησυχία της/ *στον νου της έρχεται* ένα είδωλο/ που λάτρευε μικρή, πριν μπει αυτού, υπηρέτρια,/ σε σπίτι

άνθρωπο έξω από εμένα και απέναντι μου, οι συγκεκριμένοι μας ορίζοντες, όπως στην πράξη βιώνονται από εκείνον και εμένα, δεν συμπίπτουν. Όσο κοντά και να βρεθεί αυτός ο άλλος, πάντα θα βλέπω και θα ξέρω κάτι που εκείνος, από τη θέση που καταλαμβάνει, και τον τοποθετεί έξω και απέναντί μου, δεν μπορεί να δει: τα μέρη του σώματός του στα οποία δεν έχει πρόσβαση το ίδιο του το βλέμμα [...], τον κόσμο που είναι πίσω από την πλάτη του, ένα σύνολο πραγμάτων και σχέσεων, δια μέσου των οποίων εντοπιζόμαστε ο ένας έναντι του άλλου, στα οποία έχω πρόσβαση εγώ και όχι ο άλλος. Αφ' ης στιγμής κοιτάζουμε ο ένας τον άλλο, στα μάτια μας καθρεφτίζονται δύο διαφορετικοί κόσμοι».

[305]. Ο λογικός τύπος των *μιμητικών προτάσεων* (βλ.: F. Martinez- Bonati, *Fictive Discourse*..., 23-24) διακρίνεται από το ότι έχουν «συγκεκριμένο, ενικό υποκείμενο» («concrete, singularized subject»· π.χ. «Εκείνο το απόγευμα, ο Νίκος έφυγε νωρίς από το σπίτι του»). Οι *μιμητικές προτάσεις* περιλαμβάνουν επίσης α) βεβαιώσεις και κρίσεις, κρίσεις ενικές («singular judgments»· π.χ. «Ο Σωκράτης είναι θνητός») και ορισμένες μερικές («particular judgements»· π.χ. «Λίγοι άντρες ανέβηκαν σε αυτό το βουνό») που ισοδυναμούν με σύνολα ενικών κρίσεων ή με ενική κρίση για σύνολο. Ο Bonati υποστηρίζει ότι μόνο οι *μιμητικές προτάσεις* (ο λογικός τύπος των οποίων διακρίνεται από το ότι το αντικείμενο τους είναι συγκεκριμένο και ενικό) που συνιστούν το αναπαριστώμενο σύμπαν, έχουν συστατική αξιοπιστία. Αντίθετα οι θεωρητικές προτάσεις (γνώμες, ηθικές αξίες κ.λ.π.) συνιστούν την εικόνα του αφηγητή, εκφράζουν εκείνον ως υποκειμενικότητα και δεν έχουν συστατική αξιοπιστία (ό.π., 31-32).

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΡΑΤΑΣΟΥ

Χριστιανών επιφανών, και χριστιανέψει./ *Παίρνει κρυφά* κάτι πλακούντια, και κρασί, και μέλι./ Τα πάει στο είδωλο μπροστά. Όσα *θυμάται* μέλη/ της ικεσίας ψάλλει· άκρες, μέσες. Η κουτή/ δεν νοιώθει που τον μαύρο δαίμονα λίγο τον μέλει/ αν γιάνει ή δεν γιάνει ένας Χριστιανός». Ο αφηγητής γνωρίζει, σε επίπεδο πληροφοριών, όλα όσα συνιστούν την εσωτερικότητα της γριάς υπηρέτριας: ότι τρέμει για τη ζωή του Κλείτου, τι έρχεται στο νου της, τι κάνει κρυφά και τι θυμάται. Η πλήρης, ωστόσο, εποπτεία της εσωτερικότητάς της δεν εγγυάται την εγκυρότητα της κρίσης του για αυτήν ειδικά («κουτή») και για την αρχή που έμμεσα διατυπώνει (: ότι είναι κουτό να ικετεύεις έναν μαύρο δαίμονα για έναν χριστιανό). Η κρίση του (: «κουτή») για την υπηρέτρια, ανεξάρτητα από το αν εκφέρεται συμπονετικά, ελαφρώς περιφρονητικά, αδέκαστα ή όπως αλλιώς, δεν είναι μια κρίση κατανάγκην αξιόπιστη. Να σημειωθούν εδώ τα εξής δύο στοιχεία που συγκροτούν ανάμεσα σε άλλα την αξιολογική προοπτική του αφηγητή: την απερίφραστη αρνητική κριτική που διατυπώνει για την νοημοσύνη της ηρωίδας· και, κυρίως, το μειωτικό σημασιολογικά ρήμα που χρησιμοποιεί («χριστιανέψει») για να δηλώσει την θρησκευτική μεταστροφή της[306].

Επιστρέφοντας τώρα στην μονοδραματική κατηγορία, πρέπει να υπογραμμιστεί ότι κάθε μονολογιστής στο είδος του δραματικού μονολόγου (αλλά και στα είδη του εκφραστικού και του μεικτού μονολόγου) είναι αναξιόπιστος τόσο πληροφοριακά όσο και αξιολογικά. Με ένα τέτοιο υποκείμενο δεν έχουμε οποιαδήποτε βάση βεβαιότητας και καμία βάση εγγύησης για το σωστό ή το μοναδικό νόημα του λόγου του, ούτε καν από τη σκοπιά των ίδιων των πληροφοριών που δίνει[307]. Το ότι ο προσδιορισμένος ομιλητής είναι

[306]. Πρόκειται για τη μοναδική περίπτωση αφηγηματικού ποιήματος του Καβάφη, στο οποίο διατυπώνονται αρνητικές κρίσεις αμιγώς από τη σκοπιά ενός *αφηγητή*, με τόσο σαφή θρησκευτική τοποθέτηση. Να διευκρινίσουμε, επιπλέον, ότι τέτοιου τύπου κρίσεις απαντούν σε άλλα αφηγηματικά του ποιήματα, αλλά αφορούν στην προοπτική των ηρώων, η οποία ενσωματώνεται στον αφηγηματικό λόγο. Αυτή η ιδιοτυπία του ποιήματος, ενδεχομένως οδήγησε τον Δημαρά («Η "ηθοποιία" του Καβάφη» [1933]: *Σύμμικτα*, Γ'..., ό.π., 64) να υποστηρίξει, εσφαλμένα, ότι το ποίημα ανήκει στην ομάδα εκείνων των καβαφικών ποιημάτων στα οποία ο ποιητής «παίρνοντας ξαφνικά την ψυχή των ηρώων του, τους δανείζει για μια στιγμή τη φωνή του· ενώνει σε μιαν ιδεατή γραμμή την αφήγηση στο πρώτο και στο τρίτο πρόσωπο. Κι εδώ οι ήρωες μιλούν». Στην ίδια κατεύθυνση βλ. και Τ. Άγρας, «Η ειρωνεία στον Καβάφη» [1930]: *Κριτικά*, Α'..., ό.π., 92. Για τη σχέση του ποιήματος με το θέμα της αποτελεσματικότητας της μαγείας, βλ. Diana Haas, *Le problème religieux dans l' œuvre de Cavafy. Les années de formation (1882- 1905)*, Παρίσι, Presses de l' Université de Paris- Sorbonne, 1996, 370- 371.

[307]. Ο J. Maynard (βλ.: «Reading the Reader in Robert Browning' s Dramatic Monologues»: *Critical Essays on Robert Browning*, έκδ. M. E. Gibson, Νέα Υόρκη, G.K.Hall, 1992, 69- 79), συνοψίζοντας μια λίγο- πολύ κοινή διαπίστωση για τη δυσκολία ερμηνείας των δραματικών μονολόγων, γράφει: «Είμαστε καταδικασμένοι στην αποτυχία [της εύρεσης του βέβαιου νοήματος], από κάτι δύσκολο και αποσταθεροποιητικό στο ίδιο το έδαφος των σπουδών για τον Browning [...], τους ίδιους τους δραματικούς μονολόγους. Κανένα κέντρο δεν φαίνεται να μένει σταθερό στο είδος [...]. Η Νέα Κριτική "διαβοήτως" απέτυχε να αφήσει οποιοδήποτε πραγματικά σπουδαίο ερμηνευτικό κείμενο για τους μονολόγους του Browning. Το πρόβλημα δεν ήταν ότι στον δραματικό μονόλογο δεν υπάρχει το υλικό που ενδιέφερε τη Νέα Κριτική[...], αλλά ότι πλεονάζει. Πάντα υπήρχε κάτι δεσπόζον στον δραματικό μονόλογο του Browning που οδηγούσε τις κατά μέτωπον εφορμήσεις της Νέας Κριτικής στο ποίημα ακαριαία νεκρές στο πεδίο της μάχης. Επρόκειτο βέβαια για την αναθεματισμένη (ευλογημένη) δραματική ποιότητα» (ό.π., 69, 72, 73).

αναξιόπιστος πληροφοριακά όσο και αξιολογικά δεν ισχύει επειδή αυτός παραποιεί την αλήθεια με συνειδητό τρόπο (αν και κάποτε συμβαίνει κάτι τέτοιο). Η πληροφοριακή αναξιοπιστία του απορρέει από το ποιόν του, από το ότι παρουσιάζεται ως *σωματικότητα*, με τον τρόπο των φυσικών προσώπων, και έτσι αντιλαμβάνεται την πραγματικότητα με τρόπο περιορισμένο στο χώρο και στον χρόνο.

Σε ορισμένες περιπτώσεις μπορούμε να διαπιστώσουμε ότι ο ομιλητής είναι εμπρόθετα ανακριβής ή/ και κακόπιστος. Έτσι, για παράδειγμα, στο μονοδραματικό ποίημα «Count Gismond» (τόμ.1, 1842, 351) του Browning, η ομιλήτρια εξιστορεί στην έμπιστή της, την Adela, την ιστορία του γάμου της με τον σύζυγό της Gismond. Ο τότε άγνωστος και νυν σύζυγος Gismond την υπερασπίστηκε από τις ψευδείς, σύμφωνα με την ίδια, κατηγορίες του Gautier, για ανήθικη συμπεριφορά, αναγκάζοντας τον τελευταίο να παραδεχθεί ότι είπε ψέματα. Όταν φθάνει ο σύζυγος από το κυνήγι, η ομιλήτρια του απευθύνει το λόγο: «And have you brought my tercel back?/ I just was telling Adela/ How many birds it struck since May»[308]. Η ομιλήτρια ισχυρίζεται ότι ο Gautier δεν είπε την αλήθεια, αλλά αυτό για το οποίο εμείς, ως αναγνώστες, μπορούμε να είμαστε βέβαιοι είναι ότι, ανεξάρτητα από το αν ο κατήγορός της έλεγε ή όχι ψέματα, η ίδια λέει ψέματα.

Αλλού μπορούμε εύλογα να υποθέσουμε ότι ο μονολογιστής δεν είναι εντελώς ακριβής. Έτσι, στον μονόλογο «Επιστολή αντεραστού προς αντεραστήν»[309] του Η. Τανταλίδη, διαβάζουμε: «Είσ' άξιος γέλιου και λύπης και μίσους·/ εμπρός σου πολέμους ανοίγεις ανίσους·/ λατρεύεις Κυρίαν που δεν σε λατρεύει·/ γυρεύεις καρδίαν που δεν σε γυρεύει./ Σε είπα πολλάκις- "Λεπρέντη μου, παύσε·/ τον δαίμονα τούτον του πάθους σου άφσε"./ Σε είπα- "Εις πείσμα μην έλθης μ' εμένα"./ 'Στα βγαζ' απ' την μύτη ξυνά ένα ένα./ Την είδες; 'ς τον φίλον εμένα ομώνει·/ κι εσένα το ξύλον τυφλώνει, μουτζώνει./ Εμένα κυττάζει με ήμερον όμμα·/ εσένα σε βλέπει, στραβώνει το στόμα./ Εγ' όταν θα πάγω είν' όλη καρδία,/ 'Σ τα μάτια της λάμπουν ζωή κι ευθυμία./ Και συ δα πηγαίνεις, σε στραβοκυττάζει·/ μιλείς, χασμουριέται· την νεύεις νυστάζει·/ περνάς κορδωμένος, γελάς, ξεροβήχεις·/ αλλ' ω της κακής σου και μοίρας και τύχης!/ Σε βλέπει και φρίττει· σε δείχνει την ράχη./ Φωνάζει- "Και τούτος, κακόν χρόνον νάχη"./ Λοιπόν σε λυπούμαι· σε κλαίω καϋμένε!/ Και κρίνε το πράγμα, τυφλέ σκοτισμένε!/ Τραβίξου, σε φθάνει η τόση αισχύνη./ - Αυτά να σε γράψω με είπεν Εκείνη». Παρουσιάζει ο επιστολογράφος με ακρίβεια τη συμπεριφορά «Εκείνης» προς τον αντεραστή του; Πραγματικά η ίδια του ζήτησε να

[308]. «Και, έφερες πίσω το γεράκι μου; Τώρα δα έλεγα στην Αντέλα πόσα πουλιά χτύπησε απ' τον Μάη». Για το σχολιασμό του ποιήματος, βλ. Dorothy Mermin, *The Audience in the Poem. Five Victorian Poets*, New Brunswick- New Jersey, Rutgers University Press, 1983, 50- 51.
[309]. Ηλ. Τανταλίδης, *Ποιήματα*, Αθήνα, Φέξης, 1916, 35- 36.

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΒΑΛΑΣΟΥ

γράψει αυτά τα οποία γράφει; Το κωμικό αποτέλεσμα του ποιήματος εν μέρει παράγεται από την συστατική αναξιοπιστία ενός προσδιορισμένου ομιλητή.

Σε άλλες πάλι περιπτώσεις δεν μπορούμε να είμαστε σίγουροι για την ακρίβεια όσων εξιστορεί ο ομιλητής, επειδή δεν εμπιστευόμαστε την καλή λειτουργία των αισθήσεών του. Στο εισαγωγικό κείμενο του ακόλουθου μονοδραματικού ποιήματος του Βάρναλη, σημειώνεται: «Ένας πληγωμένος, που τον έχουνε πατήσει αλόγατα κι ανθρώποι, οραματίζεται, ξεψυχώντας τη Δέφτερη Παρουσία» (*Ποιητικά,* 141- 144): «Δες τ' αμέτρητα χάη τ' ουρανού, που καμιά/ φαντασιά χελιδόνα, του Θεού βλογημένη,/ δεν εικάστηκε τόσα τα βάθη,- καμιά!/ Δεν είν' ένας, δεν είναι κ' εφτά οι ουρανοί:/ εκατό,- βάθος πάνου σε βάθος ανοιεί.// Τα χρυσά και τα κόκκινα, χρώματα δυο,/ χίλια κάνουν βιολιά, χίλιες σάλπιγγες κάνουν./ Και σα φλόγινη σκάλ' ανοιμένη στα δυο,/ κρεμαστήκαν τα νέφη, από μια κορυφή,/ και ψηλάθε κοιτάει των μορφών η Μορφή». Η προέλευση όλων όσα βλέπει και περιγράφει ο ετοιμοθάνατος είναι προφανώς ενδογενής, αποτέλεσμα παραισθήσεων.

Πληροφορικά αναξιόπιστος είναι και ο μονολογιστής στο ποίημα του Βάρναλη «Στυλίτης» (*Ποιητικά,* 191- 193): «εμένα η θέλησή μου μ' έχει εδώ στεγνώσει/ πέτρα στην πέτρα, κάθε μέρα να ετοιμάζω/ το λυτρωμό μου με του θάνατου τη γνώση.// Να! με κορμάκια λαστιχένια έφηβοι ωραίοι/ τον ήλιο χαιρετάν με κρόταλ' απ' ασήμι·/ στυφοί Ρωμαίοι, Έλληνες ψέφτες, φίδια Οβραίοι! [...] // Μακριά! μακριά μου! [...] Οδεύει οκνά το καραβάνι/ οι γκαμήλες κι ο Αράπης, ως περνάει σιμά μου,/ φτύνει και μου πετάει κοπριά, που δε με φτάνει». Η περιγραφική γλαφυρότητα της εικόνας δεν αρκεί για να πειστεί κανείς ότι όσα περιγράφονται δεν είναι πλάσματα του ταλαιπωρημένου νου και της υπερδραστήριας φαντασίας του στυλίτη. Η θέση του, κυριολεκτικά και μεταφορικά, δεν του επιτρέπει μία "ανθρώπινη" θέαση των πραγμάτων, χωρίς όμως να του εγγυάται και μια υπερβατική ή συνολικότερη θέαση. Ο αισθησιασμός των πλασμάτων του νου του και η βία που φαντασιακά στρέφει εις εαυτόν, μεγεθύνουν τη στέρηση στην οποία υποβάλλει τον εαυτό του.

Ανάλογα ισχύουν και για τον στυλίτη- μονολογιστή του ποιήματος του Tennyson «St. Simeon Stylites»[310]: «What's here? a shape, a shade,/ a flash of light. Is that the angel there/ that holds a crown? Come, blessed brother, come./ I know thy glittering face. I waited long;/ My brows are ready. What! deny it now?/ Nay, draw, draw, draw nigh. So I clutch it. Christ!/ 'Tis gone: 'tis here again; the crown! the crown!/ So now 'tis fitted on and grows to me,/ and from it melt the dews of Paradise,»[311]. Καθόλου βέβαιοι δεν

[310]. *The Poems*, έκδ. Chr. Ricks, Λονδίνο, Longmans, 1969, 80- 83.

[311]. «Τι είν' εδώ; Σώμα, σκιά, αναλαμπή φωτός; Ο άγγελος είναι εκεί και κρατά το στέμμα; Έλα, ευλογημένε αδελφέ, έλα. Γνωρίζω το λαμπρό το πρόσωπό σου. Περίμενα πολύ· το μέτωπό μου είναι έτοιμο. Τι, τώρα να μου το αρνηθείς; Όχι, μην το τραβάς, μην το τραβάς, μην το τραβάς. Τότε κι εγώ το αρπάζω. Χριστέ! Έφυγε·

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΒΑΤΑΣΟΥ

μπορούμε να είμαστε αν ο στυλίτης παραληρεί ή πράγματι λαμβάνει χώρα η αποθέωσή του. Πολύ δε περισσότερο αμφιβάλλει κανείς για την ισορροπία του, αν λάβει υπόψη την οικτρή σωματική του κατάσταση και την συσσωρευμένη κόπωση του ανθρώπου που στέκει δεκαετίες στον στύλο, «a sign betwixt the meadow and the cloud»: «ένα σημείο αναμεσίς στον κάμπο και στο σύννεφο»[312].

Με επιθανάτιο παραλήρημα συνδέονται και όσα λέει στους ανηψιούς- γιους του ο μονολογιστής στο ποίημα του Browning «Ο επίσκοπος παραγγέλλει τον τάφο του στην εκκλησία της Σάντα Πρασέντε. Ρώμη, 16ος αιών»[313]: «Ξέρω πολύ καλά/ πως προσοχή καμμία δε μου δίνετε! Τι ψιθυρίζουνε, Ανσέλμε,/ σπλάχνο των σπλάχνων μου; Ελπίζετε, ε, να κάνετε όργια/ στις βίλλες μου, όταν εγώ θα πνίγομαι εντοιχισμένος/ [...] Θα μου πληγώνετε έτσι πάντα την καρδιά;/ Φιδίσια ήσαν πάντοτε τα μάτια σας, αστράφτουν σαν της μάνας σας για την ψυχή μου,/ [...] -Τον θέλετε το θάνατό μου- ω Θε μου πως τον θέλετε!»[314].

Προσδιορισμένη από τη θέση τους «στον ίσκιο της Φοινικιάς» είναι και η εικόνα των αντικειμένων που σχηματίζεται από τον λόγο των λουλουδιών στο μονοδραματικό ποίημα του Παλαμά «Φοινικιά» (τόμ. 5, *Η Ασάλευτη ζωή*, 1904, 129- 139), με πιο χαρακτηριστική ίσως εικόνα, την μεταμόρφωση του δέντρου: «Κλαδιά, μαλλιά φτερά. Ίσκιοι, που η θεία της χάρη/ παίζει κι απλώνει, πρώτε, δεύτερε και τρίτε,/ από το στοιχιωμένο, το σκληρό φεγγάρι/ -μήτε κλαδιά, μήτε μαλλιά, και φτερά μήτε!-/ Προψές μιαν όψη τέταρτην είχατε πάρει·/ σπαθιά! και καρτερούσατε για να χυθήτε./ Νυχτοπετούσα πεταλούδα, έλεος κάμε·/ απάνω στα φτερά σου, πάρε μας να πάμε!» (ό.π., στρ. 27).

Ακόμη και ένας καλόπιστος μονολογιστής, όπως ο ομιλητής στο ποίημα «Μύρης Αλεξάνδρεια του 340 μ.Χ.» (Καβάφης Κ. Π., *Τα ποιήματα Β'*, 1929, 79- 81), δεν μπορεί να είναι εντελώς αξιόπιστος ως προς τις πληροφορίες που δίνει. Στο ακόλουθο απόσπασμα του μονολόγου περιλαμβάνεται η ανακρίβεια ότι ο Μύρης δεν μιλούσε ποτέ για τη θρησκεία του (ανακρίβεια, καθώς λίγο αργότερα ο μονολογιστής θυμάται ότι αυτό δεν ισχύει): «Ποτέ για την θρησκεία του δεν μιλούσε./ Μάλιστα μια φορά τον είπαμε/ πως θα τον πάρουμε μαζύ μας στο Σεράπιον./ Όμως σαν να δυσαρεστήθηκε/ μ' αυτόν μας τον αστεϊσμό: θυμούμαι τώρα./ Ά κι άλλες δυο φορές τώρα στον νου μου έρχονται./ Όταν στον

είναι ξανά εδώ· το στέμμα! το στέμμα! Τώρα είναι έτσι ταιριασμένο πάνω μου και σε μένανε θάλλει/ και χύνει τη δροσιά του παραδείσου,». *The Poems*, ό.π., 82- 83.

[312]. Ό.π., 80.

[313]. Βλ. τη μετάφραση του ποιήματος: Άρ. Μπερλής, «Ο "Επίσκοπος" του Robert Browning»: *Πρακτικά τρίτου συμποσίου ποίησης. Αφιέρωμα στον Κ. Π. Καβάφη. Πανεπιστήμιο Πατρών 1-3 Ιουλίου 1983*, Αθήνα, Γνώση, 1984, 349- 354.

[314]. Ό.π., 352, 353, 354.

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΡΑΤΑΣΟΥ

Ποσειδώνα κάμναμε σπονδές,/ τραβήχθηκε απ' τον κύκλο μας, κ' έστρεψε αλλού το βλέμμα./ Όταν ενθουσιασμένος ένας μας/ είπεν, Η συντροφιά μας να' ναι υπό/ την εύνοιαν και την προστασίαν του μεγάλου,/ του πανωραίου Απόλλωνος- ψιθύρισεν ο Μύρης/ (οι άλλοι δεν άκουσαν) «τη εξαιρέσει εμού». Ακόμη όμως περισσότερο η εντύπωση του μονολογιστή ότι η θέση του κοντά, όπως φαίνεται, στον Μύρη του επέτρεψε τυχαία να ακούσει τι ψιθύρισε ο νέος, μπορεί να είναι εσφαλμένη. Η δική του θέση στο χώρο, κοντά στον Μύρη, μπορεί να μην είχε προκύψει από δική του επιλογή, τίποτε όμως δεν γνωρίζει για τις επιλογές του Μύρη. Ο τελευταίος μπορεί να επέλεξε να αφήσει τον ομιλητή να ακούσει τα λόγια του, όντας αποτραβηγμένος από τον κύκλο, αλλά πιο κοντά στον μονολογιστή.

Η ιδιότητα του προσδιορισμένου ποιού του υποκειμένου εκφοράς ενισχύει τη λογική της μονοπροοπτικότητας, τη λογική δηλαδή της μονοδραματικής κατηγορίας, κατά το ότι η συγκεκριμένη ιδιότητα περιορίζει τόσο την πληροφοριακή όσο και την αξιολογική προοπτική του ομιλητή, μέσω της παρουσίασής του ως σωματικότητας, με τρόπο ώστε η αναξιοπιστία του να είναι συνολική και συστατική. Η D. Mermin παρατηρεί σχετικώς: «Είναι αλήθεια ότι, αν αρνηθούμε να δώσουμε πίστη στα δεδομένα που μας παρουσιάζουν οι ομιλητές [στους δραματικούς μονολόγους] του Browning, ο αριθμός των παρα-ποιημάτων που μπορούμε να κατασκευάσουμε, περιφρονώντας την παράδοση και τη λογική του εύλογου, δεν θα έχει τέλος»[315]. Θεωρούμε ωστόσο ότι η «λογική του εύλογου», την οποία επικαλείται η Mermin, είναι ασύμβατη με τη λογική της μονοπροοπτικότητας. Στην περίπτωση της μονοπροοπτικής λογικής το εύλογο δίνει τη θέση του στις πιθανότητες και στα ενδεχόμενα. Άποψή μας είναι ότι η επιλογή του προσδιορισμένου ποιού εκφοράς ευνοεί την εντατική- και ενδεχομένως ανοιχτή, χωρίς τέλος- *κατανοητική διασταύρωση* αναγνώστη και μονοδραματικού ποιήματος.

Έχουμε υποστηρίξει ότι τα προσδιορισμένου ποιού υποκείμενα εκφοράς είναι συνολικώς (πληροφοριακά και αξιολογικά) αναξιόπιστα. Το προσδιορισμένο ποιόν τους δεν επιτρέπει να διαχωριστεί η πληροφορία πάνω στα «δεδομένα» (τις πληροφορίες, θα λέγαμε) από τον παρατηρητή αυτών των δεδομένων, εκείνον που τα αντιλαμβάνεται και ο οποίος στη συνέχεια τα παρουσιάζει. Η "ανοικτότητα", συνεπώς της κατανοητικής διαδικασίας αναγνώστη- μονοδραματικού κειμένου οφείλεται στο γεγονός ότι η πληροφορία δεν διαχωρίζεται από εκείνον που την εκθέτει, οφείλεται στο προσδιορισμένο

[315]. Dorothy Mermin, *The Audience...*, ό.π., 50. Η έκφραση παρα- ποιήματα παρουσιάζει ως κίνδυνο τον ατέρμονα χαρακτήρα της ερμηνείας των δραματικών μονολόγων και υπονοεί ότι, τουλάχιστον ως προς τα «δεδομένα», τα οποία εκθέτει ο εκάστοτε μονολογιστής υπάρχει ένα σύνολο πληροφοριών που αποτελεί τη βάση για την εύρεση ενός νοήματος κοινά αποδεκτού.

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΒΑΤΑΣΟΥ

ποιόν του υποκειμένου εκφοράς. Έτσι, αυτά που αποκαλούνται «παρα- ποιήματα» από τη Mermin είναι τα αποτελέσματα του προσδιορισμένου ποιού του υποκειμένου της εκφοράς.

Β6. Ο συνθεσιακός χαρακτήρας της εκφοράς.

Η τρίτη ταξινομική παράμετρος του συστήματός μας αφορά στον συνθεσιακό χαρακτήρα της εκφοράς[316]. Πρόκειται για μια διάκριση στη βάση του μονολογικού ή του διαλογικού χαρακτήρα της σύνθεσης. Αυτή η παράμετρος φαίνεται να αφορά σε μια τεχνική ή κάπως ουδέτερη όψη κειμενικής, παρά επικοινωνιακής τάξης. Εδώ, ωστόσο, θα πρέπει να υπογραμμίσουμε ότι ο μονόλογος και ο διάλογος όχι μόνο έχουν θέση στα ζητήματα της εκφοράς, αλλά ακόμη ότι ως διαφορετικοί τρόποι σύνθεσης και σε συνδυασμό με τις άλλες παραμέτρους του συστήματος, οδηγούν σε διαφορετικές λογικές εκφοράς, σε διαφορετικά μοντέλα επικοινωνίας. Πιο συγκεκριμένα, η αντίθεση μονολόγου- διαλόγου άπτεται του επικοινωνιακού μοντέλου από δύο αλληλοσυνδεόμενες απόψεις: της ευθύνης της εκφοράς και της απεύθυνσής της. Κάθε εκφορά λόγου δεν περιλαμβάνει μόνο τον λόγο καθεαυτό και το υποκείμενο της εκφοράς, αλλά και την απεύθυνσή του. Σύμφωνα με αυτή την αρχή, δεν υπάρχει λόγος που δεν απευθύνεται. Απεύθυνση λόγου υπάρχει και στο μονολογικό και στο διαλογικό μοντέλο επικοινωνίας, αποδέκτης, ωστόσο, ως πραγματική παρουσία άλλου, εκτός του ομιλητή, χαρακτήρα δεν υπάρχει υποχρεωτικά στο μονολογικό μοντέλο επικοινωνίας. Αποδέκτης, με την προαναφερθείσα έννοια, απαντά υποχρεωτικά στο διαλογικό μοντέλο, στο οποίο η θέση του αποδέκτη καταλαμβάνεται διαδοχικά από διαφορετικούς χαρακτήρες. Αντίθετα στο μονολογικό μοντέλο η θέση του ενδεχόμενου εγγεγραμμένου κειμενικά αποδέκτη καταλαμβάνεται συνεχώς από τον ίδιο χαρακτήρα. Στην περίπτωση του μονολόγου, την ευθύνη της εκφοράς την έχει ένα ομιλούν υποκείμενο[317], ενώ στην περίπτωση του διαλόγου περισσότερα από ένα. Η απεύθυνση, ωστόσο, του λόγου είναι μια λειτουργία που μπορεί να ανεξαρτητοποιηθεί από την πραγματική παρουσία ενός άλλου προσώπου (εκτός του ομιλητή) ή, στην περίπτωση της δευτεροβάθμιας άρθρωσης της εκφοράς, χαρακτήρων που παριστούν πρόσωπα[318].

---

[316]. Πρόκειται για χαρακτηριστικό που σπάνια προβλέπεται ως ταξινομική παράμετρος ειδολογικών συστημάτων ή συστημάτων γενών (και όχι πάντως από την επικοινωνιακή όψη του). Ενδεικτικά αναφέρουμε το ταξινομικό σύστημα του J. Petersen, το οποίο προβλέπει τρεις βασικές ταξινομικές παραμέτρους (: μονόλογος vs διάλογος· αφήγηση vs αναπαράσταση· πράξη vs περίσταση). Βλ.: G. Genette, *Εισαγωγή στο αρχικείμενο*, ό.π., 71- 75, όπου και κριτική για το σύστημα του Petersen.

[317]. Αυτό δεν σημαίνει ότι ενδεχόμενος αποδέκτης σε ένα μονοδραματικό ποίημα έχει παθητικό ρόλο στην επικοινωνιακή περίσταση. Σημαίνει, όμως, ότι την ευθύνη της εκφοράς, με την έννοια της ενδεχόμενης παρουσίασης μίας άλλης, από εκείνη του μονολογιστή, προοπτικής, την έχει αποκλειστικά ο ίδιος ο μονολογιστής.

[318]. Αναφερόμαστε στις περιπτώσεις κατά τις οποίες ένας ομιλητής απευθύνεται στον εαυτό του ή σε αποδέκτες μη ανθρωπομορφικούς. Εδώ πρέπει να σημειώσουμε το εξής. Η άποψη ότι αν ένας μονολογιστής

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΒΑΤΑΣΟΥ

Η λογική της διαλογικής σύνθεσης απορρέει από το ότι δεν υπάρχει ένας ομιλητής και ένας αποδέκτης, αλλά συνομιλητές, εφόσον οι θέσεις του ομιλητή και του αποδέκτη διαδοχικά καταλαμβάνονται από διαφορετικό υποκείμενο εκφοράς. Η λογική της μονοπροοπτικότητας απορρέει από το ότι, στο πλαίσιο του κειμένου, η απεύθυνση του λόγου είναι σταθερά στην ευθύνη ενός και μόνου χαρακτήρα. Επιπλέον, στην περίπτωση που υπάρχει εγγεγραμμένος αποδέκτης, η λογική της μονοπροοπτικότητας απορρέει από το ότι οι ρόλοι ομιλητή- αποδέκτη δεν αντιστρέφονται[319]. Σχηματοποιώντας την παραπάνω αντίθεση, μπορούμε να πούμε ότι έχουμε μονόλογο όταν κάποιος μιλά *σε*, χωρίς ποτέ να εκχωρεί την ευθύνη της εκφοράς, ενώ όταν έχουμε διάλογο κάποιοι μιλούν *με*, δηλαδή συνομιλούν και η εκφορά έχει το χαρακτήρα της συνυπευθυνότητας. Ανεξάρτητα από τους παράγοντες που φαίνεται κειμενικά να αιτιολογούν το ένα ή το άλλο μοντέλο σύνθεσης, οι λογικές των δύο μοντέλων είναι σταθερές και διακριτές. Στο διαλογικό μοντέλο μιλούν δύο τουλάχιστον χαρακτήρες, παρίστανται άμεσα δύο τουλάχιστον προοπτικές σε σχέση με το αντικείμενο του λόγου και την ευθύνη για την παρουσίαση αυτών των προοπτικών την έχουν οι ίδιοι οι χαρακτήρες. Αντίθετα, στο μονολογικό μοντέλο μιλά μόνον ένας χαρακτήρας, παριστάνεται άμεσα μόνο μία προοπτική σε σχέση με το αντικείμενο του λόγου και την ευθύνη για ενδεχόμενη παρουσίαση άλλων προοπτικών την έχει ο μονολογιστής.

Ο μονόλογος είναι η τρίτη από τις παραμέτρους που συμβάλλουν στο σχηματισμό της δεσπόζουσας λογικής της μονοδραματικής κατηγορίας, της μονοπροοπτικότητας. Ο μονόλογος ευνοεί την παρουσίαση χαρακτήρων, των οποίων η προοπτική κυριαρχεί απολύτως έναντι των έτερων προοπτικών. Χρειάζεται εδώ να διευκρινίσουμε ότι τα δύο αιτήματα που προκύπτουν από την εξωτοπική γνωστική συγκρότηση και τη μονολογική σύνθεση, δηλαδή το αίτημα της κατανόησης της προοπτικής άλλων χαρακτήρων και το αίτημα της κυριαρχίας της προοπτικής του μονολογιστή, είναι αντιτιθέμενα μόνο φαινομενικώς. Η διαδικασία της κατανόησης ενέχει τόσο το στοιχείο της ερώτησης, της εμβάθυνσης στην μη οικεία προοπτική (*συμφραστική κατανόηση*) όσο και το στοιχείο της απάντησης, της αξιολόγησης από τη σκοπιά της προοπτικής του μονολογιστή (*αποκριτική κατανόηση*). Με αυτή την έννοια, τα δύο αιτήματα είναι αλληλένδετα.

Το χαρακτηριστικό της μονοδραματικής κατηγορίας, ότι μιλά μόνο ένας χαρακτήρας και ότι ο ενδεχόμενος αποδέκτης δεν παίρνει κειμενικά το λόγο, δεν αποτελεί

είναι μόνος του, από φυσική άποψη, σημαίνει ότι ο λόγος του δεν απευθύνεται, και ότι κατά κάποιο τρόπο παρακολουθούμε τις ιδιωτικές του σκέψεις, βασίζεται σε έναν τύπο δυισμού που διαχωρίζει το ιδιωτικό από το κοινωνικό και δε λαμβάνει υπόψη τον κοινωνικό χαρακτήρα της γλώσσας.

[319]. Στο εξής θα αναφερόμαστε ειδικά στον σιωπηρό χαρακτήρα, στον οποίο ενδέχεται να απευθύνεται ο λόγος, με τον όρο *αποδέκτης*.

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΡΑΤΑΣΟΥ

μια μορφικού τύπου σύμβαση στερημένη σημασίας ή ουδέτερη λογικά. Μείζονος σημασίας για την λογική της μονοπροοπτικότητας είναι οι τρόποι μέσω των οποίων διατηρείται το μονολογικό μοντέλο[320].

Β7. Ο σφαιρικός προσδιορισμός της σύνθεσης.

Τι ισχύει όμως σχετικά με τη λογική της μονοπροοπτικότητας, όταν σε ένα μονοδραματικό κείμενο περιλαμβάνεται παράθεση μονολόγου ή διαλόγου (δηλαδή, όταν ο μονολογιστής παραθέτει τον λόγο ή τους λόγους άλλων προσώπων); Συνεχίζει το κείμενο να είναι μονολογικό ως προς τη σύνθεσή του; Αρχή της προσέγγισής μας είναι ότι για να καταλήξουμε αν ένα κείμενο, από τη σκοπιά της εκφοράς του, υλοποιεί την ιδιότητα του μονολόγου, το αντιμετωπίζουμε από συνολική άποψη. Σε οποιοδήποτε μονοδραματικό ποίημα ο ομιλητής μπορεί να παραθέτει, σπανίως όμως εκτενώς[321], τον λόγο ενός άλλου χαρακτήρα ή ακόμη έναν διάλογο ανάμεσα στον ίδιο και σε έναν άλλο χαρακτήρα, ή, τέλος, διάλογο που διαμείφθηκε ανάμεσα σε τρίτους. Οι δυνατότητες αυτές δεν αίρουν τον γενικό τρόπο της σύνθεσης της εκφοράς. Ο λόγος ή ο διάλογος άλλων προσώπων, εφόσον παραμένει προσαρτημένος, εγκιβωτισμένος στο λόγο του ομιλητή, δεν μεταβάλλει τον μονολογικό χαρακτήρα της σύνθεσης.

Η παράθεση λόγου ή διαλόγου άλλων χαρακτήρων είναι επιλογή του μονολογιστή. Μια τέτοια παράθεση εισάγει την προοπτική άλλων προσώπων, όχι όμως, κατανάγκην, πιστά, και πάντως την εισάγει με τους όρους που εξυπηρετούν την προοπτική του μονολογιστή. Η παράθεση λόγου ή διαλόγου στη μονοδραματική κατηγορία πραγματοποιείται από χαρακτήρες οι οποίοι δεν είναι αξιόπιστοι ούτε πληροφοριακά ούτε αξιολογικά (βλ. αναλυτικά στην ενότητα Β5), όχι αναγκαστικά επειδή παρουσιάζονται συνειδητά να παραποιούν την αλήθεια[322], αλλά επειδή η πρόσβασή τους στις πληροφορίες είναι περιορισμένη, προοπτικοποιημένη.

---

[320]. Εννοείται ότι την τελική ευθύνη και επιλογή για το μοντέλο σύνθεσης δεν την έχει ο, πεποιημένος εξάλλου, χαρακτήρας του μονολογιστή, αλλά ο φυσικός συντάκτης του κειμένου, δηλαδή ο ποιητής. Όταν στη συνέχεια σχολιάζουμε τους τρόπους απεύθυνσης, μέσω των οποίων ο μονολογιστής συντηρεί το συγκεκριμένο επικοινωνιακό μοντέλο ή εγκλωβίζεται σε αυτό, εννοούνται σταθερά οι τρόποι τους οποίους ο ποιητής επινοεί ή υιοθετεί για να παρουσιάσει έναν μονολογιστή που υπερασπίζεται το μονολογικό μοντέλο λόγου ή είναι εγκλωβισμένος στο πλαίσιό του.

[321]. Για μια ουσιωδώς διαφορετική αξιοποίηση της μονολογικής παραμέτρου σύνθεσης, βλ. αναλυτικά στην ενότητα Δ5.

[322]. Βλ.: για παράδειγμα στο εκτενές έργο του Browning *The Ring and the Book* (έκδ. R. D. Altick, Λονδίνο, Penguin Books, 1990 (Penguin Education, 1971) την περίπτωση του μονολόγου, ενός εκ των μονολογιστών, του Giuseppe Francchescini (βιβλίο V). Ο Giuseppe Francchescini παραθέτει σε 155 στίχους τα λόγια της Pompilia, ηρωίδας του έργου, τα οποία ειπώθηκαν σε μυστική συνάντησή τους (στ. 725- 880). Μολονότι ο Giuseppe παραθέτει τον λόγο της Pompilia για να την δικαιώσει, όταν φθάσει κανείς στον δικό της μονόλογο και διαβάσει τα λόγια που εκείνη ισχυρίζεται ότι είπε στην ίδια συνάντηση (βιβλίο VII), διαπιστώνει ότι περιλαμβάνονται σε μόλις 24 στίχους (στίχ. 1418- 1442). Ο τρόπος, δηλαδή, με τον οποίο γίνεται η

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΒΑΛΑΡΑΣΟΥ

Η παράμετρος της σύνθεσης συμβάλλει στην κατεύθυνση της μονοπροοπτικής λογικής, στο βαθμό που αξιοποιείται για να συντηρηθεί η μονοκρατορία της προοπτικής του μονολογιστή. Σε τρία μόνο από τα τέσσερα είδη της μονοδραματικής κατηγορίας, δηλαδή στον δραματικό, στον εκφραστικό (ενότητα Γ3) και στον ρητορικό (ενότητα Γ4) μονόλογο, η μονολογική σύνθεση και απεύθυνση αξιοποιείται στην κατεύθυνση της λογικής της μονοπροοπτικότητας (κυριαρχία της προοπτικής του μονολογιστή), ενώ στον μεικτό μονόλογο δεν ισχύει το ίδιο. Στην περίπτωση του μεικτού μονολόγου (ενότητα Γ5) η μονοκρατορία της προοπτικής του μονολογιστή αίρεται.

Έτσι, η προοπτική των άλλων υποτάσσεται στην προοπτική του μονολογιστή στο ποίημα του Καβάφη «Κίμων Λεάρχου, 22 ετών, σπουδαστής ελληνικών γραμμάτων (εν Κυρήνη)» (*Τα ποιήματα Β'*, 1928, 75- 76) όπου διακρίνονται παραθέσεις λόγου[323]. Το επιτύμβιο του Μαρύλου, μονοδραματικό όπως συμβαίνει συχνά με τα επιτύμβια, είναι συνταγμένο από γνωστό στον μονολογιστή ποιητή: «"Το τέλος μου επήλθε ότε ήμουν ευτυχής. / Ο Ερμοτέλης με είχε αχώριστόν του φίλον./ Τες ύστατές μου μέρες, μ' όλο που προσπιούνταν/ πως δεν ανησυχούσε, ένοιωνα εγώ συχνά/ τα μάτια του κλαμένα. Σα νόμιζε που λίγο/ είχ' αποκοιμηθεί, έπεφτεν ως αλλόφρων/ στης κλίνης μου το άκρον. Αλλ' ήμεθαν κ' οι δυο/ νέοι μιας ηλικίας, είκοσι τριώ ετών. / Προδότις είναι η Μοίρα. Ίσως κανένα πάθος/ άλλο τον Ερμοτέλη να' παιρνεν από μένα./ Τελείωσα καλώς· εν τη αμερίστω αγάπη"_» (ό.π., 75). Αυτό το επιτύμβιο "ανοίγει" τη μονολογική σύνθεση και ο φανταστικός όσο και προληπτικός[324] λόγος του ινδάλματος του Μαρύλου την "κλείνει": «Το ίνδαλμα του Μαρύλου/ θα' ρχεται ανάμεσό μας, και θα νομίζω που/ με λέγει, Ιδού είσαι τώρα ικανοποιημένος. / Ιδού τον ξαναπήρες ως εποθούσες, Κίμων./ Ιδού δεν έχεις πια αφορμή να με διαβάλεις» (ό.π., 76). Ο Κίμων είναι ένας μονολογιστής που παραθέτει με ακρίβεια τον λόγο των άλλων και διευκρινίζει την προέλευση αυτού του λόγου. Ως προς το επιτύμβιο έχουμε λόγους να εμπιστευτούμε την υποτιθέμενη ακρίβειά του καθώς τα εισαγωγικά που το συνοδεύουν, είναι σημεία του πραγματικού συντάκτη του κειμένου και όχι του μονολογιστή για τον οποίο δεν υπονοείται πουθενά ότι γράφει, αλλά ότι μιλά ή σκέφτεται και προκειμένου για το επιτύμβιο, ότι το διαβάζει. Όσο για τον λόγο του "ινδάλματος" του Μαρύλου, ο Κίμων διευκρινίζει ότι θα *νομίζει* πως το φάντασμα του λέει τα συγκεκριμένα λόγια, ότι θα τα επινοεί η φαντασία του. Και στις δύο, ωστόσο, περιπτώσεις η παράθεση λόγου δεν γίνεται για να δικαιωθεί ο Μαρύλος ή ως μνημόσυνό του, αλλά γιατί διευκολύνει τον μονολογιστή να σχηματίσει την εικόνα που θέλει ο ίδιος

παράθεση λόγου από τον Giuseppe Francchescini υποδηλώνει την, έστω και καλόπιστη, παραχάραξη της προοπτικής της Pompilia.

[323]. Χρησιμοποιώ χωρίς διάκριση την έκφραση παράθεση λόγου, είτε αυτός είναι προφορικός είτε γραπτός.

[324]. Για τη λειτουργία της *πρόληψης*, βλ.: G. Genette, *Figures III*, ό.π., 105- 115.

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΒΑΤΑΣΟΥ

για τον εαυτό του· μια εικόνα διωκόμενου και αδικημένου στα ερωτικά: «Ο πρόωρος θάνατός του/ κάθε μνησικακίαν μου έσβυσ' εντελώς [...]/ κάθε μνησικακίαν για τον Μαρύλο- μ' όλο/ που με είχε κλέψει την αγάπη του Ερμοτέλη,/ που κι αν με θέλει τώρα ο Ερμοτέλης πάλι/ δεν θα' ναι διόλου το ίδιο. Ξέρω τον χαρακτήρα/ τον ευπαθή που έχω».

Το επόμενο παράδειγμα αφορά στην εισαγωγή διαλόγου σε μονοδραματικό ποίημα. Στην «Πρωτοχρονιά» ο μονολογιστής, ο γιατρός Διονύσιος Ροΐδης, ο οποίος απευθύνεται στον σιωπηλό "Σολωμό"[325], λέει: «Τσαρλατάνος; α! δε γένουμαι./ Ξέρεις τι του αποκραίνουμαι/ οποιανού με κονσουλτάρη;/ "Έχω tormini."- Χαμπάρι./ "Έχω βάρος στο κεφάλι."-/ Εκειό τόχουν άλλοι κι' άλλοι./ "Σιορ Dottore, έχω θέρμη·/ Τι να κάμω; γιατί σκιάζομαι."-/ Τι να κάμης; σε θιαμάζομαι! / Με την κάψα ξεθυμαίνεις·»[326]. Ο φανταστικός διάλογος συνεχίζονται για άλλους τόσους περίπου στίχους. Από άποψη σύνθεσης, όμως, ο διάλογος παρουσιάζεται εγκιβωτισμένος στο λόγο του ομιλητή και βεβαίως είναι επιλογή του να τον παραθέσει. Το πιο σημαντικό είναι ότι από την άποψη της λειτουργίας του, ο διάλογος επινοείται για να ενισχύσει την προοπτική του μονολογιστή, ο οποίος θεωρεί τσαρλατανισμό κάθε ιατρική μέθοδο που δεν αφήνει τη φύση να ακολουθήσει το δρόμο της, με άλλα λόγια την ιατρική εν γένει[327].

Αντίθετα, όταν ένας λόγος άλλος από εκείνον του ομιλητή εμφανιστεί στο ίδιο επίπεδο με τον δικό του, όχι δίκην παραθέματος, αλλά ως λόγος συνομιλητή, τότε η σύνθεση είναι διαλογική. Έστω και η πιο περιορισμένη σε έκταση λεκτική εκδήλωση της παρουσίας αυτού του άλλου χαρακτήρα και η εκ μέρους του ανάληψη ρόλου συνομιλητή,

---

[325]. Διονυσίου Σολωμού *Άπαντα*, τόμ. Α', ό.π., 267- 276. Τα πρόσωπα που εισάγονται σε μονοδραματικά ποιήματα μετατρέπονται σε χαρακτήρες.

[326]. Ό.π., 272.

[327] Ανάλογα ισχύουν και για ένα σύνθετο έργο, όπως *Το Φως που καίει* ή οι *Σκλάβοι πολιορκημένοι*. Ανεξάρτητα από την έκταση που έχουν σε αυτά οι μονόλογοι, θα πρέπει να θεωρηθούν σφαιρικά, για να καταλήξουμε αν είναι μονολογικά ή αν η σύνθεσή τους είναι διαλογική. Το πρώτο από τα δύο έργα του Βάρναλη, *Το φως που καίει*, αποτελείται από ένα προλογικό ποίημα και από τρία μέρη με διδασκαλίες και μετακειμενικά σχόλια. Θα έλεγε κανείς, με μια πρόχειρη ματιά, ότι το τμήμα του έργου που αποβαίνει καθοριστικό για τη θεώρησή του ως διαλογικού έργου είναι το πρώτο, ο «Μονόλογος του Μώμου» (*Ποιητικά*, 13- 53), όπου συνομιλούν ο Χριστός, ο Προμηθέας και ο Μώμος. Ο τίτλος ωστόσο αυτού του μέρους, «Ο μονόλογος του Μώμου», είναι ακριβής όπως φανερώνει το τελευταίο τμήμα του. Σε αυτό παρατίθενται οι εξής σκέψεις του Μώμου: «Όλα τούτα είτανε πλάσματα της φαντασιάς μου, ένα ξέσπασμα και ξαλάφρωμα του στοχασμού μου! Μου αρέσει κάπου κάπου να μιλάω μοναχός μου. Να χωρίζω τον εαυτό μου σε λογής αντίθετα σύμβολα και να τα βάζω να μαλλώνουνε. Ποιος ξαίρει. Ίσως κάποιος να με άκουσε... Αν όχι, θα έρθει καιρός που θα πληθύνουνε τόσο οι Μώμοι, που μονόλογοι σαν κι αφτόνε, θα' ναι ολότελα περιττοί! Μα πρώτα θα' χουμε περάσει το γεφύρι» (*Ποιητικά*, 52- 53). Το αποφασιστικό μέρος του έργου για την περιγραφή του ως διαλογικού στη σύνθεση είναι το τρίτο. Περιλαμβάνει δύο ποιήματα, διαλόγους από συνθεσιακή άποψη, που δεν είναι εγκιβωτισμένοι: την «Αριστέα και τη Μαϊμού» (*Ποιητικά*, 75- 84) και το «Τραγούδι του λαού» *(Ποιητικά*, 89- 93). Οι *Σκλάβοι πολιορκημένοι* από την άλλη είναι έργο μονολογικό ως προς τη σύνθεσή του, αν και στην ενότητα «Η τιμωρία του ανόμου» (*Ποιητικά*, 109- 115) φαίνεται να υπάρχει διάλογος. Όπως παρατηρεί ο Γ. Δάλλας (*Η δημιουργική δεκαετία στην ποίηση του Βάρναλη. Μελετήματα*, Αθήνα, Κέδρος, 1988), στο ποίημα «Το κορμί και η ψυχή» «σκηνοθετείται ένας φαινομενικός διάλογος» (ό.π., 108- 109), καθώς οι "δύο" φωνές, της ψυχής και του κορμιού, όχι μόνο ανήκουν στον ίδιο χαρακτήρα, στον σταυρωμένο Ιησού, αλλά ακόμη, όπως προκύπτει από την περικειμενική οδηγία, ψυχή και κορμί δεν ακούγονται μεταξύ τους: «η Ψυχή και το Σώμα του Κρεμασμένου αρχίζουνε να μιλούνε χωρίς ναν τους ακούει κανείς ούτε και ν' ακούγονται κι αναμεταξύ τους» (*Σκλάβοι Πολιορκημένοι*, 109).

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΒΒΑΤΑΖΟΥ

καθιστούν τη δευτεροβάθμια εκφορά διαλογική στη σύνθεση και, πάντα σύμφωνα με τη λογική της παρούσας μελέτης, αποκλείουν το έργο από τη μονοδραματική κατηγορία.

Χαρακτηριστικό είναι το παράδειγμα από το σονέτο του Καβάφη «Θεατής δυσαρεστημένος» (*Κρυμμένα ποιήματα*, [1893], 45): «"Απέρχομαι, απέρχομαι. Μη κράτει με. / Της αηδίας και ανίας είμαι θύμα."/ "Πλην μείν' ολίγον χάριν του Μενάνδρου. Κρίμα / τόσον να στερηθής." "Υβρίζεις, άτιμε.// "Μένανδρος είναι ταύτα τα λογίδρια,». Εάν έλειπε η λεκτική εκδήλωση του χαρακτήρα στον οποίο απευθύνεται ο ένας από τους ομιλητές, δηλαδή ο δυσαρεστημένος θεατής, τότε το ποίημα όντως θα ήταν, όπως έχει υποστηριχθεί, δραματικός μονόλογος[328]. Η αποστροφή του δυσαρεστημένου θεατή προς τον διαλλακτικότερο σύντροφό του δέχεται απάντηση, και έτσι το συνθεσιακό σύστημα οργάνωσης του κειμένου είναι το διαλογικό και όχι το μονολογικό. Τη διαφορά μπορούμε να την καταλάβουμε αν φανταστούμε τι *δεν* θα μαθαίναμε για την προοπτική του συνομιλητή του «δυσαρεστημένου θεατή», εάν όντως το ποίημα ήταν μονολογικό στη σύνθεσή του. Πέρα από οτιδήποτε άλλο, δεν θα είχαμε εικόνα του διαλλακτικού του ύφους. Θα είχαμε την εντύπωση ότι είναι προκλητικός και, ενδεχομένως, εριστικός. Αυτή την εντύπωση θα την προκαλούσε το ύφος του «δυσαρεστημένου» μονολογιστή. Εάν έλειπαν τα λόγια του δεν θα είμασταν βέβαιοι κατά πόσον ο δυσαρεστημένος αποδίδει το «υβρίζεις» σε κάποια άποψη του συμβιβαστικότερου θεατή ή γενικότερα στη στάση του συνομιλητή του. Η προοπτική δεν σχετίζεται μόνο με την αναπαράσταση του λόγου, αλλά και του τρόπου με τον οποίο εκφέρεται ο λόγος.

Με βάση τα προηγούμενα σχόλια, θα γίνει αντιληπτό γιατί σε μονοδραματικά κείμενα που σχηματίζεται η εντύπωση ότι ο αποδέκτης έχει αντιδράσει, λεκτικά ή με άλλο τρόπο, δεν αίρεται το στοιχείο της απόλυτης κυριαρχίας της προοπτικής του μονολογιστή και, έτσι, η λογική της μονοπροοπτικότητας. Θα εξετάσουμε δύο παραδείγματα από τα μονοδραματικά ποιήματα του Καβάφη. Το πρώτο ποίημα είναι ο «Φιλέλλην» (*Τα ποιήματα Α'*, 1912, 43). Ο ηγεμόνας δίνει οδηγίες στον εγγεγραμμένο αποδέκτη, τον Σιθάσπη, να φροντίσει για την τεχνικά άρτια χάραξη διαδήματος, εφιστώντας την προσοχή του ανάμεσα σε άλλα στη χάραξη του προσωνυμίου Φιλέλλην: «Την χάραξι φρόντισε τεχνικά να γίνει [...]/ Προ πάντων σε συστήνω να κυττάξεις/ (Σιθάσπη, προς θεού, να μη λησμονηθεί)/ μετά το Βασιλεύς και το Σωτήρ,/ να χαραχθεί με γράμματα κομψά, Φιλέλλην.». Αμέσως μετά από αυτό ο μονολογιστής φαίνεται είτε να προλαβαίνει τον λόγο του Σιθάσπη ή να αποκρίνεται σε διατυπωμένη αντίρρησή του: «Και τώρα μη με

[328]. Ο Γ. Π. Σαββίδης (Κ. Π. Καβάφης, *Κρυμμένα ποιήματα*, ό.π., 153) περιγράφει το συγκεκριμένο ποίημα ως «ιστορικοφανή δραματικό μονόλογο». Όπως δείξαμε στο πρώτο κεφάλαιο (ενότητα Α2- α), που αφορά στην πρόσληψη του δραματικού μονολόγου, υπάρχουν προσεγγίσεις του είδους, αρκετά ελαστικές στο θέμα της εισαγωγής αφηγηματικών τμημάτων ή περιορισμένου διαλόγου στο συγκεκριμένο είδος.

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΒΑΤΣΟΥ

αρχίζεις ευφυολογίες, / τα "Πού οι Έλληνες;" και "Πού τα Ελληνικά/ πίσω απ' τον Ζάγρο εδώ, από τα Φράατα πέρα"./ Τόσοι και τόσοι βαρβαρότεροί μας άλλοι/ αφού το γράφουν, θα το γράψουμε κ' εμείς». Τα λόγια του Σιθάσπη (ενδεχόμενα ή διατυπωμένα) χαρακτηρίζονται από τον ομιλητή «ευφυολογίες». Μίλησε, όμως, πράγματι ο Σιθάσπης και, αν μίλησε, όσα είπε τα είπε με το ύφος που αφήνει να εννοηθεί ο ομιλητής, από τον τρόπο που τα παρουσιάζει; Ο Σιθάσπης απλώς ευφυολογεί, όπως ισχυρίζεται ο μονολογιστής, ή έχει και άλλη πρόθεση[329]; Για τίποτε από αυτά δεν μπορούμε να είμαστε βέβαιοι. Όσο πιθανό είναι ο μονολογιστής να παραθέτει τον λόγο του Σιθάσπη, άλλο τόσο πιθανό είναι να φροντίζει να προλάβει τον Σιθάσπη ώστε να μην τον διακόψει. Σε αυτή την περίπτωση το «μη με αρχίζεις [...]» είναι κυριολεκτικό και ο πληθυντικός «τα "Πού οι Έλληνες" [...]» δηλώνει ότι ο Σιθάσπης έχει πει πολλές φορές αυτά τα λόγια, ο μονολογιστής τα γνωρίζει καλά και τα έχει ήδη απορρίψει. Είτε στη μία είτε στην άλλη περίπτωση, (είτε, δηλαδή, το παράθεμα σημαίνει ότι ο Σιθάσπης αντέδρασε είτε χρησιμοποιείται από τον μονολογιστή για να προλάβει αντίδρασή του) ο ομιλητής περιλαμβάνει τα λόγια του Σιθάσπη στο λόγο του για να τα ελέγξει, επιβάλλοντας την προοπτική του σε σχέση με το αντικείμενο του λόγου, αποσιωπώντας την προοπτική του άλλου, χωρίς να την αποκρύπτει, αλλά παρουσιάζοντάς την με τον δικό του τρόπο και απορρίπτοντάς την ως άκαιρη.

Πολύ πιο σύνθετη είναι η σχέση του ομιλητή με τον εγγεγραμμένο αποδέκτη, και την υποτιθέμενη αντίδρασή του, σε ένα από τα *Κρυμμένα ποιήματα* του Καβάφη, το «Συμεών» (1917, 104- 105). Ο μονολογιστής ξεκινά να μιλά αποκρινόμενος σε απόψεις που, προφανώς, του έχει ήδη εκθέσει ο Μέβης και οι οποίες αφορούν στα νέα ποιήματα του Λάμονα: «Τα ξέρω, ναι, τα νέα ποιήματά του·/ ενθουσιάσθηκεν η Βηρυτός μ' αυτά./ Μιαν άλλη μέρα θα τα μελετήσω./ Σήμερα δεν μπορώ γιατ' είμαι κάπως ταραγμένος./ Απ' τον Λιβάνιο πιο ελληνομαθής είναι βεβαίως./ Όμως καλύτερος κι απ' τον Μελέαγρο; Δεν πιστεύω.».

Ο μονολογιστής αρχίζει με ένα σήμα συναίνεσης (:«Τα ξέρω, ναι» τα ποιήματα), δηλώνοντας ταυτόχρονα ότι γνωρίζει την ενθουσιώδη υποδοχή που επιφυλάχθηκε στα ποιήματα. Αλλά με τα πρώτα λόγια του δίνει μορφή σε ένα δίλημμά του (ή σε αυτό που επιδιώκει να παρουσιάσει στον Μέβη σαν δίλημμά του). Το δίλημμα πάνω στο οποίο αρθρώνει το λόγο του είναι εξαρχής σαφές· βιβλία- εμπειρία. Ο μονολογιστής παίρνει αποστάσεις από την κοινότητα στην οποία μετέχει μαζί με τον Μέβη. Διαφοροποιείται από

[329]. Αν λάβουμε υπόψη το γεγονός ότι ο μονολογιστής χαρακτηρίζει ματαιόσπουδους όσους ασχολούνται με τη ρητορική, τα ελληνικά κ.λ.π., ο Σιθάσπης ενδεχομένως είχε την πρόθεση να θίξει και ένα ουσιαστικότερο ζήτημα.

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΡΑΤΑΣΟΥ

αυτήν, καθώς η επανάληψη της βεβαίωσης ότι είναι πληροφορημένος σε σχέση με τα "βιβλία", συνοδεύεται από την αναβολή της ενασχόλησης με αυτά. Αιτιολογεί την αναβολή ισχυριζόμενος ότι είναι «κάπως ταραγμένος», προφανώς λόγω κάποιας εμπειρίας ή κάποιων σκέψεών του, και αυτή η ταραχή δεν του επιτρέπει τη, συνήθη κατά τα άλλα, ενασχόληση με τα βιβλία. Ο ίδιος μετέχει στην κοινότητα όσων ασχολούνται με τα βιβλία, όπως και ο Μέβης και οι άλλοι σοφιστές, αλλά ακόμη βίωσε κάτι που τον διαφοροποιεί από τον Μέβη και τους άλλους σοφιστές. Έτσι, τελειώνει το πρώτο μέρος του μονολόγου με την αναφορά στο τι νιώθει. Ενώ, όμως, θα περίμενε κανείς να συνεχίσει αιτιολογώντας την ταραχή του, επιστρέφει στο θέμα των βιβλίων: «Απ' τον Λιβάνιο πιο ελληνομαθής είναι βεβαίως. Όμως καλύτερος κι απ' τον Μελέαγρο; Δεν πιστεύω.».

Το ερώτημα είναι γιατί παρουσιάζεται να κάνει κάτι τέτοιο. Μια πιθανή εξήγηση είναι ότι ο Μέβης δεν έδωσε τη δέουσα σημασία στην ταραχή του και τον διέκοψε με σχόλιο για την ποιητική αξία και την ελληνομάθεια του Λάμονα, προκαλώντας τον να διαφοροποιηθεί με μεγαλύτερη ένταση στο κοινό τους πεδίο των βιβλίων και να κατοχυρώσει την ανεξαρτησία του, ώστε να επαναφέρει στην τάξη τον αντιδραστικό Μέβη. Άλλη εξήγηση είναι ότι τα σχόλια για την ελληνομάθεια του Λάμονα είχαν γίνει εξαρχής. Ο Μέβης, όμως, φάνηκε στον μονολογιστή πολύ απορροφημένος στο θέμα του Λάμονα και πολύ βέβαιος για την άποψή του, (την οποία στηρίζουν και οι άλλοι σοφιστές), ως προς την ποιητική ανωτερότητά του. Για αυτό ο μονολογιστής, συντηρεί κλίμα συναίνεσης, προβάλλοντας ταυτόχρονα την κριτική του διαφορά, ώστε να κερδίσει την προσοχή του Μέβη, να τον κάνει δεκτικό, και να περάσει με εντονότερο τρόπο στον υπέρ της εμπειρίας λόγο στο τρίτο μέρος: «Ά, Μέβη, τι Λιβάνιος! και τι βιβλία!/ και τι μικρότητες!... Μέβη, ήμουν χθες-/ η τύχη το' φερε- κάτω απ' του Συμεών τον στύλο./ Χώθηκα ανάμεσα στους Χριστιανούς/ που σιωπηλοί προσεύχονταν κ' ελάτρευαν,/ και προσκυνούσαν· πλην μη όντας Χριστιανός/ την ψυχική γαλήνη των δεν είχα-/ κ' έτρεμα ολόκληρος και υπόφερνα·/ κ' έφριττα, και ταράττομουν, και παθαινόμουν.».

Ο χαρακτηρισμός «μικρότητες», για την ενασχόληση του κύκλου τους, υποβιβάζει τον Μέβη, περιορίζοντάς τον σε έναν μόνο τομέα (ο οποίος περιγράφεται, μάλιστα, αρνητικά). Ο μονολογιστής εμφανίζει τον εαυτό του μέχρι αυτού του σημείου αυτόνομο στις κρίσεις του επί συγκεκριμένων ποιητικών ζητημάτων, όντας, παράλληλα, σε θέση να αξιολογεί από απόσταση και τον τρόπο ενασχόλησης με τα ποιητικά ζητήματα εν γένει, γιατί μετείχε σε μια εμπειρία την οποία στερούνται οι άλλοι σοφιστές και ο Μέβης. Ήταν «κάτω απ' του Συμεών τον στύλο». Η θέση του στο χώρο «κάτω από», συγκριτικά με τον Συμεών, ο οποίος ήταν πάνω στο στύλο, είναι υποδεέστερη, αλλά η υποδεέστερη εκείνη θέση του προσέφερε μια εμπειρία ύψους που καθιστά την ενασχόληση με τα βιβλία, και

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΡΑΤΑΣΟΥ

τις συγκρίσεις με βάση τα βιβλία, «μικρότητες». Κάτω από τον στύλο ήταν και οι χριστιανοί, αλλά ο μονολογιστής δεν μετείχε, βεβαίως, στην κοινότητα της πίστης τους. Παρεισέφρυσε, «χώθηκε», όπως λέει, ανάμεσά τους, μένοντας όμως ξεχωριστός, όχι ως γαλήνιος πιστός, αλλά ως θεατής ενός δράματος με ήρωα τον Συμεών μπροστά στο Θεό. Ο μονολογιστής βρέθηκε, δηλαδή, αντιμέτωπος με ένα κείμενο άλλου τύπου. Πρόκειται για το "κείμενο" της εμπειρίας, και μάλιστα μιας εμπειρίας που για εκείνον απέκτησε τις διαστάσεις του δραματικού θεάματος.

Ο μονολογιστής εδώ, ενδεχομένως, εξυφαίνει μια αναλογία ανάμεσα στη θέση του ίδιου και του Συμεών. Όπως ο Συμεών ήταν, ως προς τη φυσική τοποθέτηση, ανάμεσα στους χριστιανούς, αλλά ουσιαστικά μόνος ενώπιον του Θεού, έτσι και ο ίδιος διεκδικεί μία διακριτή θέση ανάμεσα στους υπόλοιπους σοφιστές. Παραμένει στην κοινότητά τους, αλλά διαφοροποιούμενος μέσω του υψηλού δραματικού θεάματος που παρακολούθησε και της εμπειρίας που αποκόμισε από αυτό. Σε αυτό το σημείο ο μονολογιστής διακρίνει ή νομίζει ότι διακρίνει ή, τέλος, θέλει να εννοηθεί ότι διακρίνει, μια αντίδραση του Μέβη: «Ά μη χαμογελάς· τριάντα πέντε χρόνια, σκέψου-/ χειμώνα, καλοκαίρι, νύχτα, μέρα, τριάντα πέντε/ χρόνια επάνω σ' έναν στύλο ζει και μαρτυρεί./ Πριν γεννηθούμ' εμείς- εγώ είμαι είκοσι εννιά ετών,/ εσύ θαρρώ είσαι νεότερός μου-/ πριν γεννηθούμ' εμείς, φαντάσου το,/ ανέβηκεν ο Συμεών στον στύλο/ κ' έκτοτε μένει αυτού εμπρός εις τον Θεό». Ο Μέβης χαμογέλασε πραγματικά και, αν ναι, γιατί; Χαμογέλασε ειρωνικά, αρνούμενος την υποβάθμισή του και την αξία της διήγησης που άκουσε από τον μονολογιστή (ως περιεχομένου και ως τρόπου έκθεσής της); Πάντως ο μονολογιστής, προτρέποντας τον Μέβη να μην χαμογελά, αλλά να σκεφτεί, υπονοεί ότι δεν κατανόησε τη βαρύτητα της διήγησης. Θίγοντας μάλιστα το θέμα της διαφοράς ηλικίας ανάμεσά τους, φαίνεται να εννοεί ότι η αντίδραση του Μέβη είναι ανώριμη. Ο ομιλητής σε αυτό το σημείο θεωρεί ότι έχει απαντήσει στον Μέβη, ότι έχει ελέγξει τις αντιδράσεις του, ότι έχει σχηματίσει τη διαφορά του από την κοινότητα των σοφιστών, και ότι έχει αναδείξει το πλεόνασμα εμπειρίας που διαθέτει σε σχέση με εκείνη, είναι έτοιμος για το επόμενο βήμα: «Δεν έχω σήμερα κεφάλι για δουλειά.-/ Πλην τούτο, Μέβη, κάλλιο να το πεις/ που ό,τι κι αν λεν οι άλλοι σοφισταί,/ εγώ τον παραδέχομαι τον Λάμονα/ για πρώτο της Συρίας ποιητή».

Ο αποδέκτης έχει αποσιωπηθεί επιτυχώς, ο μονολογιστής έχει "κυριαρχήσει". Τώρα ο Μέβης είναι, κατά την κρίση του μονολογιστή, έτοιμος να λειτουργήσει σαν ηχώ του, όπως υποδηλώνει το γεγονός ότι φθάνει στο σημείο να του υπαγορεύσει τα λόγια που πρέπει να πει: «Πλην τούτο, Μέβη, κάλλιο να το πεις/ που ό,τι κι αν λεν οι άλλοι σοφισταί,/ εγώ τον παραδέχομαι τον Λάμονα/ για πρώτο της Συρίας ποιητή». Ό,τι, βέβαια,

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΒΑΤΑΣΟΥ

λένε για τον Λάμονα οι «άλλοι» σοφιστές (και μαζί τους ο Μέβης) δεν είναι διαφορετικό από αυτό που λέει και ο ίδιος. Σκοπός του, όμως, δεν ήταν να πει κάτι επί της ουσίας διαφορετικό για το πολύ συγκεκριμένο ζήτημα της ποιητικής αξίας του Λάμονα, αλλά να κατοχυρώσει την ανεξαρτησία του από την κοινότητα.

Με βάση τα προηγούμενα, μπορούμε να υποστηρίξουμε ότι, ακόμη και αν σε ένα μονοδραματικό κείμενο ο μονολογιστής αφήνει να εννοηθεί ότι ο αποδέκτης έχει αντιδράσει, λεκτικά ή με άλλο τρόπο, δεν μπορούμε να είμαστε βέβαιοι ούτε για την ακριβή μορφή και σημασία της αντίδρασης ούτε καν για το συμβάν της αντίδρασης καθεαυτό. Το γεγονός ότι σε ορισμένα μονοδραματικά κείμενα υπονοείται ότι ο αποδέκτης αντέδρασε δεν σχηματίζει διαλογικό επικοινωνιακό σχήμα. Κατά πρώτον, το διαλογικό μοντέλο προϋποθέτει την κειμενική διαδοχή των χαρακτήρων στις θέσεις τοπικός ομιλητής/ τοπικός αποδέκτης και την άμεση σκιαγράφηση διακριτών προοπτικών. Κατά δεύτερον, κάθε ένδειξη στον λόγο του μονολογιστή, η οποία υπονοεί ότι ο αποδέκτης είπε ή έκανε κάτι, απορρέει από τη βούληση του μονολογιστή να αναφερθεί σε αυτή, από την υποκειμενική ερμηνεία των υποτιθέμενων αντιδράσεων και της σημασίας τους, ακόμη και από την επινόηση αντιδράσεων σε κάποιες περιπτώσεις. Όλα τα προηγούμενα είναι δυνατόν να υπάρξουν στον λόγο του μονολογιστή, επειδή το επιλέγει ο ίδιος, είτε γιατί τον διευκολύνουν είτε γιατί θεωρεί ότι μπορεί να τα ελέγξει, επιβεβαιώνοντας έτσι την επιβολή της προοπτικής του.

Β8. Η μονολογική απεύθυνση και η δεσπόζουσα λογική της μονοδραματικής κατηγορίας.

Όπως δείξαμε στην ενότητα Α2- β, μια αντίληψη για το είδος του δραματικού μονολόγου, που κυριάρχησε για ένα χρονικό διάστημα, προϋπέθετε ότι ένας δραματικός μονόλογος πρέπει να περιλαμβάνει εγγεγραμμένο κειμενικά αποδέκτη. Στενά συνδεδεμένη με αυτή την απαίτηση είναι η αντίληψη ότι ο δραματικός μονόλογος είναι μια μορφή διαλόγου. Ο B. Perry, για παράδειγμα, υποστηρίζει ότι ο δραματικός μονόλογος «είναι, στην ουσία του, διάλογος από τον οποίο ακούμε μόνο το κομμάτι του κύριου ομιλητή»[330]. Η περιγραφή, ωστόσο, του είδους του δραματικού μονολόγου ως διαλόγου, από τον οποίο ακούμε μόνο τον ένα ομιλητή, εισάγει σύγχυση τόσο στη λογική της μονολογικής όσο και στη λογική της διαλογικής σύνθεσης. Συγκεκριμένα, συγχέονται δύο διακριτές σημασίες του διαλόγου: α) εκείνη της αντιστροφής των ρόλων ομιλητή/ συνομιλητή, η οποία απαρτίζει συνεχές κείμενο και, άρα, του διαλόγου ως άμεσης διασταύρωσης σαφώς διακριτών προοπτικών και β) εκείνη της αλληλεπίδρασης, η οποία δεν προϋποθέτει την

[330]. B. Perry, *A Study of*..., ό.π., 268.

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΒΑΤΑΣΟΥ

μεταβολή του υποκειμένου εκφοράς και κατά την οποία δεν γνωρίζουμε το ακριβές περιεχόμενο αυτού που επιδρά στον ομιλητή, αλλά ό,τι ο ίδιος ηθελημένα ή αθέλητα μας αφήνει να αντιληφθούμε.

Ο ρόλος της απεύθυνσης λόγου, τόσο στην κατηγορία της μονολογικής σύνθεσης όσο και σε εκείνη της διαλογικής είναι, όπως έχει ήδη φανεί, εξαιρετικά κρίσιμος. Αυτό, ωστόσο, που πρέπει να υπογραμμίσουμε είναι ότι, σύμφωνα με την προσέγγισή μας, τα κείμενα που ανήκουν στους αντίστοιχους τύπους, από την άποψη του ρόλου της απεύθυνσης, δεν ανάγονται στο ίδιο μοντέλο περιγραφής και δεν στηρίζονται στην ίδια λογική· δεν μπορούμε (από μη ερμηνευτική άποψη, εννοείται) να κατανοήσουμε τα μονοδραματικά κείμενα ως κείμενα στα οποία "ακούμε" τη μία πλευρά ενός διαλόγου ούτε, βέβαια, τα διαλογικά ως διαδοχικούς μονολόγους. Στο σημείο αυτό θα επανέλθουμε σε ορισμένες από τις αρχικές μας παρατηρήσεις. Στον διάλογο οι συνομιλητές διαδέχονται ο ένας τον άλλο στις θέσεις του τοπικού ομιλητή και του τοπικού αποδέκτη, ενώ στην περιπτώση του μονολόγου οι ρόλοι μένουν αμετάβλητοι. Ο ομιλητής μιλά έχοντας υπάρξει προηγουμένως στη θέση του αποδέκτη και, βέβαια, ο μονόλογός του ενδέχεται να προσκαλεί ενδεχόμενο εγγεγραμμένο κειμενικά αποδέκτη να πάρει με τη σειρά του τη θέση του ομιλητή. Και στις δύο, ωστόσο, περιπτώσεις η εναλλαγή των θέσεων τοποθετείται στην προϊστορία ή στο πιθανό μέλλον της εκφοράς, αφού στο παρόν της εκφοράς, το μόνο που έχει κειμενική βάση, ο μονολογιστής μένει σταθερά μονολογιστής και ο εγγεγραμμένος αποδέκτης σταθερά αποδέκτης, χωρίς να λειτουργεί ως συνομιλητής. Ακόμη και αν ο μονολογιστής αφήνει να εννοηθεί ότι ο εγγεγραμμένος κειμενικά αποδέκτης έχει αντιδράσει (με λόγια ή πράξεις) και καθώς ο μονολογιστής είναι αναξιόπιστος συστατικά και συνολικά, δεν γνωρίζουμε ούτε αν πραγματικά συνέβη κάτι τέτοιο ούτε το ακριβές περιεχόμενο των υποτιθέμενων λόγων ή/ και πράξεων. Αυτό που γνωρίζουμε και μας ενδιαφέρει είναι πώς ο μονολογιστής τα παρουσιάζει, τα κατανοεί και τα αξιοποιεί στο πλαίσιο του λόγου του. Ακριβώς με τον ίδιο τρόπο, μας ενδιαφέρει πώς ο εκάστοτε μονολογιστής παρουσιάζει, κατανοεί και αξιοποιεί στο παρόν του μονολόγου πράξεις και λόγια τρίτων οι οποίοι δεν είναι φυσικά παρόντες, αλλά των οποίων τα λόγια και οι πράξεις είναι παρόντα στον λόγο του. Δεν ενδιαφέρει η φυσική παρουσία του άλλου, αλλά η παρουσία του Άλλου ως προοπτικής στο πλαίσιο του λόγου του μονολογιστή.

Έτσι, η λειτουργία της απεύθυνσης στα μονοδραματικά ποιήματα δεν μπορεί να μελετηθεί στη βάση της ύπαρξης αποδέκτη, πολύ δε περισσότερο στη βάση μιας τυπολογίας αποδεκτών. Η Dorothy Mermin διαπιστώνει το εξής: «Όταν ο ακροατής σε έναν δραματικό μονόλογο του Browning είναι άνθρωπος, ενήλικο άτομο, ζωντανός,

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΡΑΤΑΣΟΥ

ξύπνιος, φυσικά παρών και ικανός να ακούσει και να ανταποκριθεί και όταν ο ομιλητής και ο αναγνώστης έχουν λίγο πολύ συνεχώς την αίσθηση της παρουσίας του τότε το ποίημα είναι αναπαράσταση ομιλίας»[331]. Σύμφωνα με την Mermin, σε μονολόγους του Browning (ή όποιου άλλου, θα προσθέταμε) ο αποδέκτης μπορεί να μην είναι άνθρωπος, να μην είναι ενήλικο άτομο, να είναι νεκρός, να μην είναι σε εγρήγορση, να απουσιάζει να μην μπορεί- φύσει ή θέσει- να ακούσει ή να απαντήσει και, τέλος, να μην είναι τίποτε από τα προηγούμενα, δηλαδή να παρουσιάζεται ως χαρακτήρας που μπορεί ανά πάσα στιγμή να πάρει τον λόγο.

Η απαρίθμηση περιπτώσεων αποδεκτών της Mermin είναι αρκετά πλούσια[332]. Αυτό ωστόσο που επιδιώκουμε εδώ, όπως διευκρινίσαμε, δεν είναι να καταγράψουμε περιπτώσεις αποδεκτών, αλλά να διακρίνουμε τα κοινά χαρακτηριστικά της απεύθυνσης λόγου, που απορρέουν από το ιδιαίτερο μοντέλο λόγου των μονολογιστών. Σε άλλη μελέτη της η Mermin, που έχει ως θέμα την παρουσία αποδεκτών όχι μόνο σε δραματικούς μονολόγους, αλλά και σε άλλου είδους ποιήματα της βικτωριανής εποχής, υποστηρίζει ότι: «αυτό που τα διαφοροποιεί [τα βικτωριανά κείμενα, όχι αποκλειστικά εκείνους τους δραματικούς μονολόγους, που περιλαμβάνουν αποδέκτη] ως σύνολο, από ποιήματα με τα οποία κατά τα άλλα μοιάζουν πολύ [...], είναι η παρουσία ενός ακροατή από τον οποίο ο ομιλητής ζητά (και συχνά παίρνει) μια απόκριση· όχι ως συνέπεια του λόγου αφού ολοκληρωθεί, αλλά ενόσω μιλά»[333].

Από την πλευρά μας, δεν ισχυριζόμαστε ότι δεν υπάρχουν μονολογιστές οι οποίοι να θεματοποιούν την ανάγκη τους για επικοινωνία. Υπάρχει μάλιστα μια ομάδα μονολόγων που αξιοποιούν πλήρως την λογική της μονοπροοπτικότητας και στους οποίους οι μονολογιστές παρουσιάζουν εαυτούς εγκλωβισμένους στο συγκεκριμένο επικοινωνιακό μοντέλο (βλ. αναλυτική στην ενότητα Γ2- γ). Σε τέτοιες περιπτώσεις είτε ο εγγεγραμμένος κειμενικά αποδέκτης εμφανίζεται κατ' επιλογήν σιωπηλός (βλ. αναλυτικά στην ενότητα Β8- δ) είτε δεν υπάρχει εγγεγραμμένος κειμενικά αποδέκτης (βλ. αναλυτικά στις ενότητες Β8-α, β, και γ). Αν όμως υπάρχει αποδέκτης με πρόθεση να γίνει συνομιλητής ο μονολογιστής τον αποσιωπά. Γιατί, ο ενδεχόμενος αποδέκτης, δεν παρουσιάζεται κειμενικά για τον λόγο του αλλά για τη σιωπή του ή για την αποσιώπησή του. Δεν υπάρχει στην περίσταση για να μιλήσει ο μονολογιστής *με* αυτόν, αλλά *σε* αυτόν. Άποψή μας είναι ότι η θέση και ο ρόλος του αποδέκτη, έτσι όπως παρουσιάζονται να

[331]. Dorothy M. Mermin, «Speaker and Auditor in Browning's Dramatic Monologues», *University of Toronto Quarterly* 45 (Φθιν. 1976), 139-157. Το παράθεμα: 139.
[332]. Η πλήρης απαρίθμηση περιπτώσεων αποδεκτών δεν επιδιώκεται στο άρθρο της Mermin.
[333]. Mermin, Dorothy. *The Audience* ..., ό.π., 2. Πρέπει να επαναλάβουμε ότι η συγγραφέας δεν ορίζει τον δραματικό μονόλογο ως ποίημα με αποδέκτη, αλλά ότι μελετά ομάδα ποιημάτων στη βάση του ότι έχουν αποδέκτη. Ανάμεσα σε αυτά τα ποιήματα υπάρχουν βέβαια και δραματικοί μονόλογοι.

οργανώνουν την απεύθυνση οι μονολογιστές, δεν είναι στην κατεύθυνση μιας απόκρισης που διακόπτει την προοπτική τους, αλλά αντίθετα στην κατεύθυνση της επιβεβαίωσής της. Αυτό που φαίνεται να μην λαμβάνει υπόψη της η Mermin, είναι το γεγονός ότι η σιωπή των αποδεκτών δεν είναι «μια απλή αναγκαιότητα του είδους [του δραματικού μονολόγου]» («a simple necessity of the form»[334]), αλλά ένα από τα στοιχεία που συμβάλλουν στην επικοινωνιακή λογική της μονοπροοπτικότητας.

Η ίδια, εξάλλου, αναφέρεται σε ένα ενδιαφέρον νεανικό κείμενο του Tennyson, στο οποίο σχολιάζεται η εν γένει επίδραση ενός προικισμένου ομιλητή στους αποδέκτες του λόγου του: «Εάν κάποιος από τους φίλους μου έχει την ικανότητα να λέει ιστορίες τρόμου βαθιές σε περιεχόμενο, φρικιαστικές αλλά και ψυχαγωγικές, όχι μόνο είναι βέβαιο ότι θα εξασφαλίσει ακροατήριο, και μάλιστα πολυάριθμο, αλλά ακόμη θα νιώσει ότι κατέχει μια Δύναμη μεγαλύτερη από των Καισάρων· Δύναμη πάνω στα άδυτα του ανθρώπινου μυαλού, θα γίνει δεσπότης στον οποίο εθελοντικά υπείκουν, με φρικίαση και ευχαρίστηση· κάθε πρόσωπο χλωμιάζει, όλα τα μάτια είναι προσηλωμένα στον αφηγητή [...] μόνο η δική του φωνή, σαν πηγή του βουνού σε μια νύχτα ακίνητη γεμίζει και καταλαμβάνει τη σιωπή· σαν να στέκει σε μια θέση προνομιούχα, απ' όπου γίνεται διοικητής και διερμηνευτής της ανθρώπινης κατανόησης»[335]. Τέτοιου είδους ανταπόκριση υποστηρίζουμε ότι συχνά επιδιώκει ο μονολογιστής από τους αποδέκτες του λόγου του στο είδος του δραματικού: να συναινούν ή, σε περίπτωση αντιδράσεων, να συνετίζονται και να συναινούν. Όχι μόνο δεν επιθυμεί διακοπή, αλλά στόχος του είναι «μόνο η δική του φωνή να γεμίσει και να καταλάβει τη σιωπή».

Στη συνέχεια παρουσιάζεται μία τυπολογία απευθύνσεων, που αφορά ειδικά στη μονοδραματική κατηγορία. Δεν μας ενδιαφέρει, όπως ήδη σημειώθηκε, ένας κατάλογος περιπτώσεων αποδεκτών, αλλά τα είδη της απεύθυνσης που επιτυγχάνουν τη διατήρηση του μοντέλου στο πλαίσιο του οποίου κυριαρχεί η προοπτική του μονολογιστή. Ακολούθως, αναφέρουμε συνοπτικά τους τύπους απεύθυνσης και στη συνέχεια τους αναλύουμε: α) απεύθυνση εις εαυτόν, β) απεύθυνση σε συστατικά άφωνο αποδέκτη, γ) απεύθυνση σε θέσει άφωνο αποδέκτη και δ) απεύθυνση σε κατ' επιλογήν άφωνο αποδέκτη.

Β8- α. Απεύθυνση εις εαυτόν.

[334]. Ό.π. 47.
[335]. Ό.π. 17-18.

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΒΑΤΑΣΟΥ

Η απεύθυνση εις εαυτόν[336] συνδέεται, κατά κανόνα, με το γεγονός ότι το υποκείμενο της εκφοράς παρουσιάζεται αύταρκες ή / και με το γεγονός ότι ο δυνάμει αποδέκτης έχει ήδη αποσιωπηθεί. Θα δώσουμε ορισμένα παραδείγματα από μονοδραματικά ποιήματα του R. Browning, του Αλ. Σούτσου, του Καβάφη και της Καρέλλη. Θα ξεκινήσουμε με το ποίημα του Αλ. Σούτσου, «Ανδρογυναίκα»[337], όπου ο δυνάμει συνομιλητής, ο σύζυγος, δεν έχει πλέον «πρόσωπο» να προφέρη μια «λεξίτσα»[338]: «Κάθε Κυριακή τον βάλλω κουφετίτσαις δυο στο στόμα·/ Μια λεξίτσα να προφέρη έχει πρόσωπο ακόμα;/ Τσαφ, τσουφ, τσαφ, δυο τρεις τον φέρνω·/ τσίτου τσιμουδιά, τον λέγω, μαμουδάκι και σε δέρνω! [...]// Στο μικρό υπούργημά του, αν πριχού δεν μ' ερωτήση,/ αν μπορή ας κάμη τόσο και το δόντι του ας ξύση·/ Τον φωνάζω: «Έτσι κάμε! αυτό πε, κ' εκείνο γράψε!»./ Πλην με είπε; «Πάρε, φως μου, το βελόνι σου και ράψε!»/ Τσαφ, τσουφ, τσαφ, δυο τρεις τον φέρνω·/ τσίτου τσιμουδιά, τον λέγω, μαμουδάκι, και σε δέρνω!»[339]. Εκτός από την απερίφραστη περιγραφή της τακτικής της μονολογίστριας που της εξασφαλίζει τον απόλυτο έλεγχο (αυτή μιλάει· η δική της προοπτική μπορεί μόνο να σταθεί), διαβλέπουμε ένα, κωμικά βεβαίως παρουσιασμένο, στοιχείο βίας στην εικόνα των μονολογιστών που απευθύνονται εις εαυτόν, στον βαθμό που έχουν ήδη αποσιωπήσει τους δυνάμει συνομιλητές τους. Η φυσική, ή άλλου τύπου, βία ως μέθοδος επιβολής της προοπτικής του μονολογιστή, η οποία εδώ διακωμωδείται, σε μονολόγους, όπως αυτούς που σχολιάζονται παρακάτω, εμφανίζεται στη σκοτεινή της διάσταση.

Έτσι, στο ποίημα του Browning «Johannes Agricola in Meditation» (*The Poems,* τόμ. Α', ό.π., 378- 380) ο ποιητής παρουσιάζει στοχασμούς του ομώνυμου ιστορικού προσώπου. Ο μονολογιστής, παρά την απόλυτη πίστη του στον Θεό, με μια εντυπωσιακή πληθωρικότητα του εγώ, έχει μεταθέσει τον ιδεώδη συνομιλητή του, τον Θεό, στην κατάσταση ενός αντικειμένου του λόγου του: «For I intend to get to God/ For 'tis to God I speed so fast [...]/ Guiltless for ever, like a tree/ that buds and blooms, nor seeks to know/ the law by which it prospers so:/ but sure that thought and word and deed/ all go to swell his love for me,/ me, made because that love had need/ of something irreversibly/ pledged

[336]. Σε τέτοιες περιπτώσεις, δεν είναι αναγκαία η υποθέση ότι ο μονόλογος αναπαριστά εκφωνημένο λόγο. Κατά τη διαδικασία ερμηνείας μονολόγων με απεύθυνση εις εαυτόν είναι δυνατόν να υποθέσουμε ότι αναπαρίσταται εκφωνημένος ή μη- εκφωνημένος λόγος.
[337]. Αλ. Σούτσος, *Άπαντα*, ό.π., 87- 88.
[338]. Να σημειωθεί ότι το ποίημα είναι *κωμικός μονόλογος* (βλ αναλυτικά ενότητα Γ2- γ) και ότι σε αυτούς τους μονολόγους ένας παράγοντας, που συμβάλλει στην παραγωγή του κωμικού αποτελέσματος είναι, συχνά, η ίδια η λογική της μονοπροοπτικότητας. Τα στοιχεία εκείνα τα οποία συνιστούν τη συγκεκριμένη λογική εμφανίζονται με εμφατικό τρόπο στην περίπτωση αυτής της ειδολογικής εκδοχής. Συχνότατα λοιπόν διακωμωδείται, και κάποτε "χονδροειδώς", όχι μόνο ο μονολογιστής, αλλά και η ίδια η λογική της μονοπροοπτικότητας.
[339]. Αλ. Σούτσος, *Άπαντα*, ό.π., 87, 88.

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΒΑΤΑΣΟΥ

solely its content to be (ό.π., 378- 380)»[340]. Ο μονολογιστής αναφέρεται στον Θεό, στοχάζεται πάνω στο θέμα της δημιουργίας και της σωτηρίας, στο θέμα της αγάπης του Θεού για αυτούς τους οποίους έχει επιλέξει να σωθούν (ανάμεσα στους οποίους τοποθετεί και τον εαυτό του). Το ποίημα, ωστόσο, δεν είναι ούτε ύμνος ούτε προσευχή. Πουθενά εξάλλου δεν απευθύνει τον λόγο στον Θεό. Ο μονόλογός του είναι ύμνος εις εαυτόν. Το υποκείμενο της εκφοράς είναι πλήρως συσπειρωμένο στον εαυτό του και τόσο αυτάρεσκο, ώστε δεν χρειάζεται καν αυτόν που αναφέρει ως δημιουργό του. Αντιθέτως, ο Θεός παρουσιάζεται να χρειάζεται τον μονολογιστή. «Για πάντα αθώος, σα δέντρο/ που βγάζει μπουμπούκια και ανθούς κι ούτε/ ψάχνει να μάθει/ το νόμο που το κάνει τόσο να ευημερεί»: ο μονολογιστής δεν αναζητά τον νόμο του, τον υποτιθέμενο δημιουργό του και, βεβαίως, δεν του απευθύνει το λόγο.

Στο μονοδραματικό ποίημα του Browning «Porphyria's Lover» (*The Poems*, τόμ. Α', ό.π., 380- 381), δύο είναι οι δυνάμει αποδέκτες, αλλά εκ των προτέρων αποσιωπημένοι ως προοπτικές· η δολοφονημένη από τον μονολογιστή ερωμένη του, η Πορφυρία, και ο Θεός: «At last I knew/ Porphyria worshipped me; surprise/ made my heart swell; and still it grew/ while I debated what to do./ That moment she was mine, mine, fair,/ perfectly pure and good: I found/ A thing to do, [...]/ And thus we sit together now,/ and all night long we have not stirred,/ and yet God has not said a word!» (ό.π., 380- 381)[341]. Ο ομιλητής απεύθύνεται κι εδώ στον εαυτό του. Δεν μιλά *στην* Πορφυρία ούτε *στον* Θεό, αλλά *για* την Πορφυρία και *για* τον Θεό. Από τον τελευταίο περιμένει μια απόκριση, χωρίς να συνειδητοποιεί ότι έχει ήδη σφραγίσει τη θέση του ως μονολογιστή, εξαιτίας του φόνου που υποτίθεται ότι διέπραξε[342]. Αν από τη σκοπιά του Θεού ο μονολογιστής λέει ότι περιμένει απάντηση, ωστόσο, ο φόνος της Πορφυρίας είχε ως στόχο την καθήλωση και την αποσιώπησή της, όπως έχει σχολιαστεί από την κριτική[343].

---

[340]. «Γιατί προς τον Θεό είναι το τέρμα μου· γιατί προς τον Θεό τρέχω τόσο γοργά, για πάντα αθώος, σα δέντρο που βγάζει μπουμπούκια και ανθούς κι ούτε ψάχνει να μάθει το νόμο που το κάνει τόσο να ευημερεί· και σίγουρος πως σκέψη, λόγος, πράξη, όλα είναι ν' αυξάνουν την αγάπη του για μένα, εμένα, τον φτιαγμένο γιατί η αγάπη εκείνη είχε ανάγκη, για κάτι αναπόδραστα ταγμένο νάναι περιεχόμενό της».

[341]. «Ήξερα επιτέλους ότι η Πορφυρία με λάτρευε· έκπληξη έκανε την καρδιά μου να διασταλεί· και ακόμη μεγάλωνε όσο σκεφτόμουν τι να κάνω. Αυτή την ώρα ήταν δική μου, δική μου, ωραία, τέλεια αγνή και αγαθή· βρήκα το πράγμα για να κάνω [...]. Κι έτσι μαζί τώρα καθόμαστε, κι όλη τη νύχτα δεν έχουμε σαλέψει· κι ωστόσο ο Θεός δεν είπε λέξη».

[342]. Στο σημείο αυτό πρέπει να ληφθεί υπόψη η πιθανότητα ο μονολογιστής να μην έχει διαπράξει φόνο. Κάθε μονολογιστής είναι συστατικά και συνολικά αναξιόπιστος. Με αυτή την έννοια δεν μπορούμε να είμαστε βέβαιοι, όχι μόνον αν όντως έγινε το έγκλημα, αλλά ούτε αν η Πορφυρία ήταν πραγματικά ερωμένη του· ούτε καν αν υπήρξε ποτέ Πορφυρία. Ο μονολογιστής είναι δυνατόν να φαντάζεται όλα αυτά για τα οποία κάνει λόγο. Ο συγκεκριμένος μονόλογος, μαζί με τον μονόλογο «Johannes Agricola in Meditation», αρχικά είχαν τον επίτιτλο «Madhouse Cells» («Κελιά φρενοβλαβών»).

[343]. Βλ.: U. C. Knoepflmacher («Projection and the Female Other: Romanticism, Browning, and the Victorian Dramatic Monologue», *Victorian Poetry* 22 (1984), 139-159): «[Ο μονολογιστής] μπορεί τώρα να επιβάλει τις δικές του σκέψεις στο μυαλό εκείνο του οποίου την αστάθεια προηγουμένως φοβόταν [...]. Έχοντας μετατρέψει σε ένα "αυτό", το κεφάλι της Πορφυρίας, και καθώς η ίδια δεν έχει πια δύναμη βούλησης·

Ακόμη και όταν οι μονολογιστές που "επιλέγουν" αυτό τον τρόπο απεύθυνσης δεν είναι εμφανώς απειλητικοί προς τις ακυρωμένες άλλες προοπτικές, όπως συμβαίνει με τον ομιλητή στο ποίημα της Καρέλλη που σχολιάζεται παρακάτω, η άρνησή τους για επικοινωνία είναι αποτέλεσμα μιας μορφής φόβου. Αντιμετωπίζουν την άλλη προοπτική ως απειλή. Ο μονολογιστής σε άτιτλο ποίημα της Καρέλλη (Β', *Κασσάνδρα και άλλα ποιήματα*, 1955, 33), ο οποίος εκπροσωπεί ένα "εμείς", δηλώνει απερίφραστα τόσο την άρνησή του να συνομιλήσει με την άλλη προοπτική, εκείνη του πρίγκιπα Άμλετ, που είναι ταυτόχρονα το αντικείμενο του λόγου του, όσο και τους λόγους για τους οποίους δεν απευθύνεται στον πρίγκιπα, έστω και ρητορικά: «Ήταν ευγενής πρίγκιψ./ Εμείς όμως που είδαμε το μεγάλο καϋμό του/ τον αρνιόμαστε./ Δε θέλουμε δικοί του/ υποτελείς στο μοιραίο οίκο του πόνου/ να μείνουμε./ Φθάνουν οι θάνατοι,/ εμείς ζητούμε να ζήσουμε./ Θ' αρχίσουμε καινούργια της ζωής μας τα βήματα./ Στον εαυτό μας πιστεύουμε,/ εμείς υπάρχουμε κι' ούτε μας χωρίζει/ του τέλους η γνώση,/ της αρχής η σημασία./ Βαδίζουμε ακέραιοι και συμπαγείς./ Ήταν ευγενής πρίγκιψ,/ τον είχε όμως μολύνει ο θάνατος./ Τι γνώριζε, που εμείς θέλουμε/ να το λησμονήσουμε,/ για να κτίσουμε πάλι απ' αρχής/ το παλάτι του βίου;/ Εκείνος/ φαντάσματα έβλεπε άλλων κόσμων,/ εμείς την κάθε φαντασίαν αρνιόμαστε./ Μας φτάνει η δύναμή μας,/ είμαστε βέβαιοι για τη ζωή μας,/ εμείς θα ευτυχήσουμε». Οι μονολογιστές στο ποίημα της Καρέλλη αρνούνται την αβεβαιότητα, η οποία απειλεί να μολύνει και τους ίδιους, στο βαθμό που δεν λησμονήσουν τη γνώση του ευγενικού πρίγκιπα, την διαλυτική προοπτική του. Η προοπτική του Άμλετ (ο «μοιραίο[ς] οίκο[ς] του πόνου», ο χωρισμός που επιφέρει «του τέλους η γνώση, της αρχής η σημασία») θέτει σε κίνδυνο το ακέραιο και συμπαγές καθεστώς της δικής τους ύπαρξης[344]. Όπως ισχύει και σε άλλα ποιήματα της Καρέλλη οι μονολογιστές ανοικειώνουν τη λογική

αντίθετα, η θέλησή της είναι αυτή του υποκειμενικού ερμηνευτή της. Έχει γίνει ένα αντικείμενο στο οποίο μπορεί ο Εραστής να προβάλει τον εαυτό του, γιατί τώρα μπορεί να μεταθέσει τις επιθυμίες του σε αυτή, χωρίς τον φόβο της αντίθεσής της» (ό.π., 151- 152).

[344]. Μπορούμε εδώ να σημειώσουμε ορισμένα χαρακτηριστικά της μονοδραματικής ποίησης της Καρέλλη που την καθιστούν ιδιότυπη. Στους μονολόγους της θεματοποιούνται τα στοιχεία που συνιστούν τη λογική της μονοπροοπτικότητας. Το χαρακτηριστικό αυτό καθεαυτό απαντά και στους μονολόγους του Ρίτσου. Στην περίπτωσή του όμως, η θεματοποίηση λαμβάνει χώρα με έμμεσο τρόπο, τέτοιον που αφήνεται να εννοηθεί ότι οι μονολογιστές αγγίζουν αυτά τα στοιχεία, χωρίς να το συνειδητοποιούν. Επιπλέον, και στους δικούς του μονολόγους, όπως και στους μονολόγους του Σολωμού, του Βάρναλη, του Καβάφη, η λογική της μονοπροοπτικότητας δραματοποιείται, δηλαδή είναι αυτή η οποία συνέχει τον λόγο των μονολογιστών. Η διαφορά της Καρέλλη έγκειται στο ότι η θεματοποίηση της λογικής της μονοπροοπτικότητας διενεργείται με τόσο συνειδητό τρόπο από τους μονολογιστές της, που μοιάζει να αποτελεί το μέσον με το οποίο αποτρέπουν τη λειτουργική διείσδυση αυτής της λογικής στον λόγο τους. Η Καρέλλη σε διάφορα κριτικά κείμενά της πραγματεύεται όψεις αυτού που εμείς αποκαλούμε λογική της μονοπροοπτικότητας, ιδίως τον ενδεχόμενο και αβέβαιο χαρακτήρα κάθε λόγου (βλ. π.χ. «Το αίσθημα στον Παπαδιαμάντη» [= *Τετράδια Ευθύνης* 15 (1981)]: *Παρατηρήσεις*, τόμ. Β', Αθήνα, Αστρολάβος/ Ευθύνη, 1994, 7- 18 και «Σχόλιο πάνω στις "Θερμοπύλες" του Καβάφη» [= *Ο αιώνας μας* 7 (Ιούλ. 1950)]: *Παρατηρήσεις*, τόμ. Β', ό.π., 19- 39). Βλ. ακόμη σε αυτό το πλαίσιο τον σχολιασμό του ποιήματος «Ηρωδιάς», ενότητες Γ3 και Γ6.

της μονοπροοπτικότητας καθεαυτή, καθιστώντας αντικείμενο του λόγου τους στοιχεία που την συνθέτουν.

Ο Έλληνας ποιητής που έχει συνθέσει τα πιο χαρακτηριστικά μονοδραματικά ποιήματα, στα οποία περιλαμβάνεται ένας ακυρωμένος δυνάμει συνομιλητής, είναι ο Καβάφης. Στο ακόλουθο επιτύμβιο, «Ιγνατίου τάφος» (*Τα ποιήματα Α'*, 1917, 81), ο δυνάμει συνομιλητής είναι ο παλαιός εαυτός του μονολογιστή που θέλησε να πεθάνει ως Ιγνάτιος και όχι ως Κλέων: «Εδώ δεν είμαι ο Κλέων που ακούσθηκα [...]/ Άπαγε· εδώ δεν είμαι ο Κλέων εκείνος·/ τα είκοσι οκτώ του χρόνια να σβυσθούν./ Είμαι ο Ιγνάτιος, αναγνώστης, που πολύ αργά/ συνήλθα·». Η αποσιώπηση μιας δεύτερης προοπτικής (και η προσέγγισή της ως αντικειμένου λόγου), με τη μη απεύθυνση λόγου στον φορέα της, είναι η κατεξοχήν τεχνική που χρησιμοποιεί ο Καβάφης στους μονόλογους του κύκλου του Ιουλιανού[345]. Στο ποίημα «Μεγάλη συνοδεία εξ ιερέων και λαϊκών» (*Τα ποιήματα Β'*, 1926, 59), ο μονολογιστής θέλει την πλάνη των εθνικών μακριά από τους χριστιανούς για πάντα- όχι ακριβώς για πάντα, αλλά όσο δεν την απαρνούνται. Από αυτή την απόσταση, μπορεί όχι μόνο να κατανοεί ως πλάνη την προοπτική τους, όχι μόνο να μη δέχεται απάντηση, αλλά ακόμη να κυριαρχεί εικονογραφικά πάνω στους εθνικούς: «Οι εθνικοί, οι πριν τοσούτον υπερφίαλοι,/ συνεσταλμένοι τώρα και δειλοί με βίαν/ απομακρύνονται από την συνοδείαν./ Μακράν ημών, μακράν ημών να μένουν πάντα/ (όσο την πλάνη τους δεν απαρνούνται)»[346].

Στον σύντομο μονόλογο «Ουκ έγνως» (*Τα ποιήματα Β'*, 1928, 68) ο μονολογιστής χριστιανός φαίνεται αρχικά ότι έχει μετατρέψει από δυνάμει αποδέκτη λόγου σε αντικείμενο λόγου τον Ιουλιανό και την προοπτική του. Η τελευταία παρατίθεται και σχολιάζεται κατά το δοκούν, στο επίγραμμα: «Για τες θρησκευτικές μας δοξασίες-/ ο κούφος Ιουλιανός είπεν «"Ανέγνων, έγνων,/ κατέγνων"». Τάχατες μας εκμηδένισε/ με το "κατέγνων" του, ο γελοιωδέστατος./ Τέτοιες ξυπνάδες όμως πέρασι δεν έχουνε σ' εμάς/ τους Χριστιανούς. "Ανέγνως, αλλ' ουκ έγνως· ει γαρ έγνως,/ ουκ αν κατέγνως" απαντήσαμεν αμέσως». Ωστόσο, ο μονολογιστής απορρίπτοντας το επιγράμμα του Ιουλιανού, μέσω του χαρακτηρισμού «ξυπνάδες», έμμεσα υπονομεύει τη σοβαρότητα και του απαντητικού επιγράμματος (το οποίο αποδίδεται στον Μεγάλο Βασίλειο). Ο χαρακτηρισμός «ξυπνάδες» δεν αφορά στο γεγονός καθεαυτό ότι ο Ιουλιανός αρνείται τις

[345]. Βλ. όμως και τους μονολόγους: «Κίμων Λεάρχου, 22 ετών, σπουδαστής ελληνικών γραμμάτων (εν Κυρήνη)» (*Τα ποιήματα Β'*, 1928, 75-76), «Ας φρόντιζαν» (*Τα ποιήματα Β'*, 1930, 90- 91) και «Στα 200π.Χ.» (*Τα ποιήματα Β'*, 1931, 93- 94).

[346]. Σύμφωνα με τον μονολογιστή οι ίδιοι οι εθνικοί απομακρύνονται, επιλέγουν δηλαδή να μην τους απευθυνθεί λόγος, κάτι που καθιστά το ζήτημα περισσότερο σύνθετο απ' όσο φαίνεται αρχικά. Αυτό που πρέπει να διευκρινίσουμε είναι ότι τα ποιήματα στα οποία η μονολογικότητα κατοχυρώνεται μέσω μίας "καθαρής" μεθόδευσης της απεύθυνσης είναι ελάχιστα.

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΒΑΤΑΣΟΥ

θρησκευτικές τους δοξασίες (αυτό θα μπορούσε να χαρακτηριστεί πλάνη κ.λ.π), αλλά στη ρητορική επιδεξιότητα του επιγράμματος, η οποία διακρίνεται και στην απάντηση του Μεγάλου Βασιλείου. Η προοπτική του χριστιανού ουσιαστικά υποτιμά τη ρητορική, περίπλοκη όπως την αντιλαμβάνεται, έκφραση, και εκφράζεται με καθαρούς και σαφείς χαρακτηρισμούς: «κούφος, γελοιωδέστατος, ξυπνάδες». Όπως ο ομιλητής στον «Φιλέλληνα» (*Τα ποιήματα Α'*, 1912, 43) που δηλώνει ότι δεν είναι ανελλήνιστοι, γιατί έχουν και στον τόπο τους «ματαιόσπουδους», έτσι και ο μονολογιστής, εδώ, θεωρεί ότι ο Ιουλιανός δεν μπορεί να τους εκμηδενίσει, γιατί μορφωμένους, ικανούς για ρητορικές «ξυπνάδες», έχουν και στο δικό τους στρατόπεδο.

Στον τελευταίο μονόλογο στον οποίο θα αναφερθούμε («Εις τα περίχωρα της Αντιόχειας» *Τα ποιήματα Β',* 1933;, 99-100), δεν θα σχολιάσουμε τον τρόπο με τον οποίο ο μονολογιστής επιχειρεί να αποσιωπήσει την προοπτική του Ιουλιανού (η τεχνική είναι ανάλογη με εκείνη των άλλων μονολόγων, ιδίως ως προς την σατιρική εξεικόνιση του Ιουλιανού), αλλά το γεγονός ότι θεματοποιείται ο λόγος, η άρνηση ομιλίας και η αποσιώπηση: «Σαστίσαμε στην Αντιόχειαν όταν μάθαμε/ τα νέα καμώματα του Ιουλιανού./ Ο Απόλλων εξηγήθηκε με λόγου, στην Δάφνη!/ *Χρησμό δεν ήθελε να δώσει* (σκοτισθήκαμε!),/ *σκοπό δεν το' χε να μιλήσει μαντικώς*, αν πρώτα/ δεν καθαρίζονταν το εν Δάφνη τέμενός του./ Τον ενοχλούσαν, δήλωσεν, οι γειτονεύοντες νεκροί./ Στην Δάφνη βρίσκονταν τάφοι πολλοί.-/ Ένας απ' τους εκεί ενταφιασμένους/ ήταν ο θαυμαστός, της εκκλησίας μας δόξα,/ ο άγιος, ο καλλίνικος μάρτυς Βαβύλας./ Αυτόν αινίττονταν, αυτόν φοβούνταν ο ψευτοθεός./ Όσο τον ένιωθε κοντά, *δεν κότατε/ να βγάλει τους χρησμούς του· τσιμουδιά*./ (Τους τρέμουνε τους μάρτυράς μας οι ψευτοθεοί)./ Ανασκουμπώθηκεν *ο ανόσιος Ιουλιανός*,/ νευρίασε και *ξεφώνιζε*: "Σηκώστε, μεταφέρτε τον,/ βγάλτε τον τούτον τον Βαβύλα αμέσως./ Ακούς εκεί; Ο Απόλλων ενοχλείται./ Σηκώστε τον, αρπάξτε τον ευθύς./ Ξεθάψτε τον, πάρτε τον όπου θέτε./ Βγάλτε τον, διώξτε τον. Παίζουμε τώρα;/ Ο Απόλλων είπε να καθαρισθεί το τέμενος."/ Το πήραμε, το πήγαμε το άγιο λείψανον αλλού·/ το πήραμε, το πήγαμε εν αγάπη κ' εν τιμή./ Κι ωραία τοώντι πρόκοψε το τέμενος./ Δεν άργησε καθόλου, και φωτιά/ μεγάλη κόρωσε: μια φοβερή φωτιά:/ και κάηκε και το τέμενος κι ο Απόλλων./ Στάχτη το είδωλο· για σάρωμα, με τα σκουπίδια./ *Έσκασε ο Ιουλιανός και διέδωσε*-/ τι άλλο θα έκαμνε- πως η φωτιά ήταν βαλτή/ από τους Χριστιανούς εμάς. *Ας πάει να λέει*./ Δεν αποδείχθηκε· *ας πάει να λέει./ Το ουσιώδες είναι που έσκασε*». Το «ουσιώδες» για τον μονολογιστή είναι ότι, ανεξάρτητα από το τι έθεσε ο Απόλλωνας ως προϋπόθεση «για να μιλήσει μαντικώς» και από αυτά που λέει ο Ιουλιανός, ο μεν Απόλλωνας έγινε στάχτη ο δε Ιουλιανός έσκασε, ότι, δηλαδή, πρακτικά, η προοπτική των αντιπάλων έχει εξουδετερωθεί.

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΒΑΤΑΖΟΥ

Η δοσολογία άμυνας- επίθεσης στην εικόνα των μονολογιστών (δολοφόνοι, αυτάρεσκοι, αρνούμενοι για λόγους αυτοπροστασίας την άλλη προοπτική, βίαιοι, χειροδικούντες) που απευθύνονται εις εαυτόν, διαφέρει, όπως επίσης και το πόσο έχουν επίγνωση ότι έχουν αποσιωπήσει τον δυνάμει συνομιλητή τους. Αυτό που μπορούμε να κρατήσουμε ως γενικότερο συμπέρασμα για τον συγκεκριμένο τύπο απεύθυνσης είναι ότι οι μονολογιστές που απευθύνονται εις εαυτόν, μιλούν *για* εκείνους οι οποίοι στο διαλογικό επικοινωνιακό μοντέλο θα μπορούσαν να είναι συνομιλητές τους.

Β8- β. Απεύθυνση σε φύσει άφωνα.

Δεύτερος τύπος απεύθυνσης που επιτρέπει στον μονολογιστή να συντηρεί το μοντέλο επικοινωνίας το οποίο ευνοεί τη λογική της μονοπροοπτικότητας, είναι η απεύθυνση σε φύσει άφωνα. Με τον όρο *φύσει άφωνο* αναφερόμαστε σε ένα ευρύ φάσμα αποδεκτών: σε φυσικά ή τεχνητά αντικείμενα, σε αφηρημένες έννοιες, σε νεκρούς, σε γεωγραφικές ενότητες, σε πλάσματα του ζωικού βασιλείου (φύσει άφωνα υπό την έννοια ότι δεν έχουν ανθρώπινη φωνή) κ.λ.π., γενικά σε οτιδήποτε δεν διαθέτει ομιλία από την ίδια του τη φύση[347]. Η γενική μεθόδευση εδώ είναι η μετατροπή του φύσει άφωνου αποδέκτη σε προέκταση της προοπτικής του μονολογιστή.

Η μονολογίστρια στο ποίημα «Η ερωμένη του κλέφτου»[348], του Αλ. Ραγκαβή, μέχρι «προχθές», που ζούσε μαζί της ο κλέφτης σύντροφός της, ζούσε σε έναν κόσμο όπου η περιβάλλουσα φύση ήταν ομιλητικότατη· οι βράχοι, ζωντανοί, την χαιρετούσαν, τα δάση αντηχούσαν τις φωνές των παλληκαριών: «Προχθές με χαιρετούσαν/ οι βράχοι ζωντανοί/ τα δάση αντηχούσαν/ παλληκαριών φωνή,» (στίχ. 9- 12). Στο παρόν του μονολόγου, αρχικά, βρίσκεται σε έναν τόπο σιωπής: το περιγιάλι είναι έρημο, ο κόσμος σιωπά σαν ανοιγμένο μνήμα, ο εραστής της απουσιάζει και είναι μάλλον νεκρός: «Εις την ανεμοζάλη/ ’που δέρνει το βουνό/ ’σ το έρημο περγιάλι/ μονάχη τι θρηνώ;// ’Σαν ανοιγμένο μνήμα/ *ο κόσμος σιωπά*,/ και σκοτεινόν το κύμα/ ’σ την αμμουδιά κτυπά» (στίχ. 1- 8). Όταν η φύση αρχίζει να παράγει ήχους (είτε αυτοί είναι απειλητικοί, όπως οι χειμώνες των βουνών και τα κοπάδια των κοράκων, είτε παρηγορητικοί, όπως η γλυκειά αύρα) η ομιλήτρια προστάζει σιωπή: «*Γαβγίζετε; Σιωπάτε/ χειμώνες των βουνών*./ Ίσως γλυκοκοιμάται/ ’ς

[347]. Η απεύθυνση σε φύσει άφωνα ισχύει στο βαθμό που το ίδιο το υποκείμενο εκφοράς δεν είναι και αυτό φύσει άφωνο. Εάν μονολογιστής είναι μια προσωποποιημένη οντότητα (π.χ. «Μήνυσις της δημοτικής ποιήσεως ενώπιον της κριτικής» του Π. Πανά [*Έργα Αργίας...*, ό.π., 53- 54], «Η Κρήτη προς την Ελλάδα» του Αρ. Προβελέγγιου [*Ποιήματα*, Αθήνα, Εστία, 1916, 72- 73], «Η πατρίδα στους νεκρούς της. Ύμνος των Ελλήνων» του Κ. Παλαμά [τόμ.18, *Περάσματα και χαιρετισμοί*, 1931, 462- 466], κ.λ.π.) τότε οι τρόποι με τους οποίους συντηρείται το μονολογικό μοντέλο ανήκουν στους τρεις άλλους τύπους απεύθυνσης, τους οποίους σχολιάζουμε στις ενότητες Β8 (α, γ και δ). Στο πρώτο ποίημα για παράδειγμα η σιωπή της κριτικής προκύπτει από το είδος μέσω του οποίου εκφράζεται η δημοτική ποίηση, το είδος της μήνυσης (Βλ. ενότητα Β8- γ).

[348]. Αλ. Ρ. Ραγκαβής, *Ποιήματα*, [χ.ε.], Εταιρεία Ελληνικών Εκδόσεων, [χ.χ], 53- 56.

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΒΑΤΑΣΟΥ

των άστρων τον φανόν.// *Κοπάδια των κοράκων,/ περνάτε σιγανά.*/ Τον κάτοικον των λάκκων/ το κρόσμα ’ξυπνά.// Κοιμάται, ναι, κοιμάται,/ ’ς τα άγρια τα βαθειά./ Τουφέκια, *δεν βροντάτε,*/ δεν λάμπετε, σπαθιά.// [...] *Τι θέλεις, γλυκειά αύρα,*/ και μυριστή πετάς;/ Εδώ ξερά και μαύρα/ είν’ όσα απαντάς.// *Λες·* «Ήλθα να δροσίσω/ τ’ αδρόσιστα κλαδιά,/ παρηγοριά να χύσω/ ’ς τη μαύρη σου καρδιά».// *Πέρνα, δροσάτη, πέρνα*/ ’ς τα ζωντανά χωριά!/ Εκεί τα μύρα κέρνα/ και την παρηγοριά.// Εδώ φρικτός ’ς τη φύσι/ ο θάνατος περνά./ Όποιον αυτός θερίση/ οπίσω δεν γυρνά.// Τ’ αχόρταγο δρεπάνι/ καθώς τον ισχυρό/ εθέρισε, με φθάνει/ κ’ εμένα ’ς το πλευρό.// Με είδεν ο διαβάτης/ ’ς τα χρόνια τ’ ανθηρά,/ όταν τα στέφανά της/ μ’ εχάριζ’ η χαρά.// Μεθαύριο του κάκου/ για μένα θα ρωτά·/ την πέτρα αυτού του λάκκου/ μονάχη θ’ απαντά» (στίχ. 37- 48, 65- 92). Η φύση αντηχούσε την ευτυχία της (όταν ήταν ευτυχισμένη), λειτουργούσε δηλαδή ως προέκτασή της. Τον ίδιο ρόλο καλείται να επιτελέσει η φύση και κατά την εποχή του θρήνου. Ο άνεμος και τα πουλιά πρέπει να σιωπήσουν για να μην ταράξουν τη σιωπή του νεκρού εραστή και η αύρα στέλνεται να προσφέρει αλλού (στα «ζωντανά χωριά») την παρηγοριά της.

Ο ποιητής μονολογιστής στο ποίημα «Μελαγχολία του Ιάσωνος Κλεάνδρου· ποιητού εν Κομμαγηνή· 595 μ.Χ.» (*Τα ποιήματα Β’*, 1921, 30) απευθύνεται στην Τέχνη της Ποιήσεως, αποδίδοντάς της ανθρώπινες ιδιότητες: «Το γήρασμα του σώματος και της μορφής μου/ είναι πληγή από φρικτό μαχαίρι./ Δεν έχω εγκαρτέρησι καμιά./ Εις σε προστρέχω, Τέχνη της Ποιήσεως,/ που κάπως ξέρεις από φάρμακα·/ νάρκης του άλγους δοκιμές, εν Φαντασία και Λόγω/ Είναι πληγή από φρικτό μαχαίρι.-/ Τα φάρμακά σου φέρε, Τέχνη της Ποιήσεως,/ που κάμνουνε- για λίγο- να μη νοιώθεται η πληγή». Όπως, όμως, συμβαίνει και με τον μονολογιστή- τεχνίτη του «Τεχνουργός κρατήρων» (*Τα ποιήματα Β’*, 1921, 36), ο οποίος απευθύνεται στη μνήμη, οι αποδέκτες του μονολόγου είναι αποτελέσματα της δράσης ή των ικανοτήτων των ίδιων των ομιλητών. Η Τέχνη στην οποία προστρέχει ο πρώτος φέρνει τα φάρμακά της όταν την ενεργεί ο ίδιος. Ο δεύτερος που ικετεύει την μνήμη να’ναι «βοηθός» «αρίστη», ικετεύει τον ίδιο του τον εαυτό να θυμηθεί.

Στην «Ελένη» (*Ημερολόγιο Καταστρώματος* Γ’, 1955, 239- 242) του Σεφέρη, ο μονολογιστής απευθύνεται στο αηδόνι: «Αηδόνι ντροπαλό, μες στον ανασασμό των φύλλων,/ συ που δωρίζεις τη μουσική δροσιά του δάσους/ στα χωρισμένα σώματα και στις ψυχές/ αυτών που ξέρουν πως δε θα γυρίσουν./ *Τυφλή φωνή, που ψηλαφείς μέσα στη νυχτωμένη μνήμη*/ βήματα και χειρονομίες· δε θα τολμούσα να πω φιλήματα·/ [...] Αηδόνι ποιητάρη,/ σαν και μια τέτοια νύχτα στ’ ακροθαλάσσι του Πρωτέα/ σ’ άκουσαν οι σκλάβες Σπαρτιάτισσες κι έσυραν το θρήνο, [...]/ Δακρυσμένο πουλί,/ στην Κύπρο τη θαλασσοφίλητη/ που έταξαν για να μου θυμίζει την πατρίδα,/ *άραξα μοναχός μ’ αυτό το*

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΒΑΤΑΣΟΥ

παραμύθι,/ αν είναι αλήθεια πως αυτό είναι παραμύθι». Ο Τεύκρος απευθύνεται σε ένα πλάσμα που δεν έχει ανθρώπινη φωνή, στο αηδόνι. Απευθύνει τον λόγο σε μια «τυφλή φωνή», που σύμφωνα με την παράδοση των τυφλών ποιητών, αγγίζει πλάγια την πραγματικότητα, με τον μύθο. Το αηδόνι, για τον Τεύκρο, δεν αποκαλείται γενικευτικά «ποιητάρη[ς]», αλλά επιτελεί μια πολύ συγκεκριμένη ποιητική λειτουργία. Είναι η «τυφλή φωνή» που δραστηριοποιεί τη μνήμη. Ο Τεύκρος, συνεπώς, παρουσιάζει το αηδόνι ως το εξωτερικό αντικείμενο, το οποίο έχει τον ρόλο να διεγείρει όλα τα είδη λόγου που με τον ένα ή τον άλλο τρόπο είναι αποτελέσματα ή φορείς μνήμης. Έτσι, όταν, πάντα κατά τον Τεύκρο, οι «σκλάβες Σπαρτιάτισσες» το άκουσαν «έσυραν το θρήνο». Και ο «μοναχός» Τεύκρος απευθύνει το παραμύθι του σε αυτό. Πρόκειται, ωστόσο, για ένα παραμύθι του οποίου την "παραμυθένια" υπόσταση ο μονολογιστής θέτει υπό αμφισβήτηση («αν είναι αλήθεια πως αυτό είναι παραμύθι»). Με τον τρόπο αυτό, ο μονολογιστής μετατρέπει το αηδόνι σε εγγυητή της μνήμης του.

Η σελήνη, που έχει τη θέση του αποδέκτη στο μονοδραματικό ποίημα της Καρέλλη «Του σεληνιαζόμενου», (Α', *Του πλοίου,* 1955, 351- 352), περισσότερο από κάτι φύσει άφωνο είναι ένα φανταστικό, ενδογενές σημείο (σημείο, δηλαδή το οποίο δεν έχει αντικειμενική υπόσταση, αλλά προκύπτει υποκειμενικά, από τη φαντασία, τον ταραγμένο νου κ.λ.π. του μονολογιστή), δημιούργημα και προέκταση του πάθους του ίδιου του μονολογιστή. Ο μονολογιστής, ωστόσο, την αντιμετωπίζει σαν κάτι ανεξάρτητο από τον ίδιο, καθώς η σελήνη «γνωρίζει» αλλά δεν απαντά[349]: «Ακέραια, λαμπροτάτη, πλησιφαής!/ Μαίνεται η αγάπη, μεσ' στη σφοδρή ψυχή μου,/ που η όψη σου κρατάει προσηλωμένη,/ ενώ σφαδάζει το βίαιο σώμα μου./ Εσύ, η τόσο υπέροχα αδιάφορη που *κατέχεις/ του ονείρου μου τη μυστική μεγαλοπρέπεια*,/ εσύ, που έχεις τον πόθο μου έξαλλο/ δίχως απάντηση,/ *γνωρίζεις/ κι όμως δεν απαντάς*./ Εσύ που μ' αφήνεις,/ ενώ τόσο με κρατάς δεμένον/ στην γοητεία σου./ Παρθενική, αμόλυντη, λεία,/ κοίταξέ με πώς παραδέρνω,/ γιατί βαθιά μέσα μου φέρνω/ για σένα, αλλόφρονο έρωτα./ Με τυραννεί, πιο πολύ,/ όσο αράγιστη μένει η δική σου/ αδιαφορία κλειστή η περήφανή σου/ διάθεση./ Ω σκληρότατη μάθηση/ ο θαυμασμός μου για σένα,/ ο πυρός μου πόθος για σένα,/ που συναντά στιλπνή, την αργυρή,/ δική σου ψυχρότητα./ Μη μ' αφήνεις να παιδεύομαι./ Ζητώ να σε προφτάσω και συ/ γνωρίζεις τη διαφορά σου απρόσιτη./ Ανέφικτη, πώς να φύγω απ' το φως σου,/ *απ' τη δική σου φανταστική παρουσία/ πώς ν' αποσπαστώ;/ Ζητώ καθώς παραδέρνω,/ να γνωρίσω διπλό, εκείνον τον έρωτα/ που μονάχος μου φέρνω*» (ό.π., 351- 352).

[349]. Όπως ήδη αναφέραμε οι μονολογιστές συνδυάζουν τις μεθοδεύσεις που τους επιτρέπουν να συντηρούν το μονολογικό μοντέλο. Εδώ η απεύθυνση προσανατολίζεται σε κάτι φύσει άφωνο, που με τις συγκεκριμένες του ιδιότητες είναι αποτέλεσμα και προέκταση της φαντασίας του ομιλητή. Από τη φαντασία του μονολογιστή τού αποδίδεται επιπλέον η επιλογή της σιωπής.

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΒΑΤΑΣΟΥ

Ό,τι περιλαμβάνεται στον αποδέκτη του επόμενου μονολογιστή, του Ιουλιανού («...Παραβάτου λόγος», Ζωή Καρέλλη, Β', *Το σταυροδρόμι*, 1973, 160), βρίθει ήχων και λόγων: «Απ' τη μεγαλοπρέπεια και την ευρύτητά σου, [...]/ Από τις επιβλητικές σου τελετές,/ ιερουργίες, λειτουργίες, όρθροι βαθείς,/ οι κατανυκτικοί και *αγρυπνίες μελωδικές*,/ με τα *θαυμάσια λόγια*, τα *υμνητικά*,/ τα *πύρινα, φλεγόμενα* και *φλέγοντα* και φωτεινά./ Απ' τον ποικίλο πληθυσμό σου,/ με *το πλήθος των εκφράσεων*,/ μέσα στην άπειρη αγκάλη σου, την οικουμενική/ απ' *τη φωνή σου την ηγετική, γλυκύφθογγη και σθεναρή*,/ καθώς απομακρύνομαι περίβλεπτη ορθοδοξία/ Ελληνική,/ αλγεί μου και σπαράζει η ψυχή, το σώμα και το πνεύμα». Ό,τι περιλαμβάνεται στην «ορθοδοξία <την> Ελληνική», κατά τον Παραβάτη είναι φλεγόμενα και *φλέγοντα* λόγια, ηγετικά και σθεναρά. Από αυτή την πληθώρα ήχων και λόγων απομακρύνεται κειμενικά ο μονολογιστής με περίτεχνο τρόπο· απευθύνεται στα «θαυμάσια λόγια» και τη «φωνή» απαριθμώντας τα, μετατρέποντάς τα έτσι από επικοινωνιακές περιστάσεις σε ονόματα επικοινωνιακών περιστάσεων και εν τέλει σε μια έννοια, την ορθοδοξία, φύσει άφωνη.

Από τις πιο ενδιαφέρουσες περιπτώσεις αυτού του τύπου απεύθυνσης, αλλά και γενικότερα ένα από τα μονοδραματικά ποιήματα στα οποία δραματοποιείται η τακτική των μονολογιστών να οργανώνουν επεκτατικά την προοπτική τους σε ό,τι τους περιβάλλει, είναι το ακόλουθο σχεδίασμα ποιήματος του Σολωμού (παραθέτω την τυπογραφική μεταγραφή του σχεδιάσματος και τη μετάφρασή του)[350]:

Στάδιο πρώτο.

Βιαζόταν ο γέρος κυνηγημένος από την ταραχή της χαράς. Έφευγε σαν κυνηγημένος από τον άγγελο τον εξολοθρευτή από την ταραχή της χαράς που τον ακολουθούσε. Μπαίνει στην εκκλησία στο ξωκλήσι. Καταραμένοι

η Κρήτη, λέγει ευθύς [;] η γη' ναι της ανδρείας·
για ξαναπές το, αντίλαλε ιερέ της Εκκλησίας!

Το γλυκό γαμήλιο κρασί ας γίνει αίμα· και όλοι οι μάρτυρες της Κρήτης ας πολιορκήσουν το γαμήλιο κρεβάτι.

Ο καρπός του αίματός μας δόθηκε προίκα στον ξένο· ας γίνει αίμα το γλυκό γαμήλιο κρασί · κρύο σαν τάφος ας είναι το πρώτο φιλί της αγάπης, και όλοι οι μαρτύρες της Κρήτης ας πολιορκήσουν το γαμήλιο κρεβάτι.

αίμα ας γίνει το κρασί στου γάμου το ποτήρι
ας γίνει αίμα το κρασί στο νυφικό ποτήρι
της Κρήτης οι μαρτύροι,

[350]. *Διονυσίου Σολωμού Αυτόγραφα Έργα*, τόμ. Α': Φωτοτυπίες, τόμ. Β': Τυπογραφική μεταγραφή, εκδ. Λ. Πολίτης, Θεσσαλονίκη, Α.Π.Θ., 1964· βλ.: τόμ. Β', 313. Το κείμενο και μετάφρασή του στο: Γ. Π. Σαββίδης, «Δύο αφανή προβλήματα δομής του "Κρητικού"», ό.π., 54-66.

ω παλικάρι, φεύγα·

πάρε μια φούχτα από τη γη την ποθητή σου, κι έβγα.

Στάδιο δεύτερο.

Καταραμένη η οχλοβοή της πολιτείας της Κερκύρας που καλωσορίζει τον καινούργιο βασιλιά της Ελλάδας! Εγώ, ο φτωχός και γέρος Κρητικός, καταδιωγμένος από την μεγάλη
οχλοβοή, έφυγα σαν καταδιωγμένος από τη μισητή οχλοβοή, βιαστικά, και ήρθα εδώ στο έρμο το ξωκλήσι.

Η Κρήτη είναι η γη των αντρειωμένων- *επανάλαβέ το, ιερή ηχώ τούτης της εκκλησίας· Ναι, η Κρήτη είναι η γη των αντρειωμένων*

Γενικά οι μονολογιστές που απευθύνονται σε αφηρημένες έννοιες, το κάνουν ισχυριζόμενοι ότι περιμένουν απάντηση. Κατά κανόνα βέβαια, όπως έχουμε ήδη παρατηρήσει, τέτοιου τύπου αποδέκτες αφενός δεν μπορούν να απαντήσουν και αφετέρου αποδεικνύονται προεκτάσεις των μονολογιστών. Στο συγκεκριμένο μονόλογο, όμως, σχολιάζεται η ίδια η πρακτική καθώς αποτελεί ευθέως θέμα του λόγου του ομιλητή: «Για ξαναπέστο αντίλαλε ιερέ της εκκλησίας», όπως είναι ο ελληνικός στίχος στο πρώτο στάδιο· «Πές το ξανά, άγια ηχώ τούτης της εκκλησίας», όπως μεταφράζει ο Γ. Π. Σαββίδης το στίχο του δεύτερου σταδίου. Ο συγκεκριμένος αποδέκτης- αντηχείο είναι το ιδανικό ενός τύπου μονολογιστή: θα επαναλάβει το λόγο του.

Β8- γ. Απεύθυνση σε θέσει άφωνα.

Ο τρίτος τύπος απεύθυνσης αφορά σε κείμενα με εγγεγραμμένο αποδέκτη έναν χαρακτήρα, που παρουσιάζεται να διαθέτει ικανότητα λόγου. Εδώ κωδικοποιούνται οι τακτικές που παρουσιάζονται να χρησιμοποιούν οι μονολογιστές, για να αποσοβήσουν αντιδράσεις του αποδέκτη του λόγου τους. Οι μονολογιστές είναι ιδιαίτερα επινοητικοί στις μεθόδους χειραγώγησης του αποδέκτη και γενικά συνδυάζουν πολλές επιμέρους τακτικές που εξυπηρετούν τον ίδιο στόχο: να κρατηθεί σιωπηλός ο αποδέκτης[351]. Ο στόχος προηγούμενων παρατηρήσεων, για τη βαρύνουσα σημασία της απεύθυνσης, σε σύγκριση με εκείνη που αφορά σε εγγεγραμένο αποδέκτη, σύμφωνα με τη λογικής της μονοπροοπτικότητας, δεν ήταν να υποτιμηθεί η θέση και ο ρόλος του αποδέκτη στα ποιήματα που ανήκουν στη μονοδραματική κατηγορία. Αντίθετα, τα μονοδραματικά ποιήματα στα οποία περιλαμβάνεται εγγεγραμμένος κειμενικά αποδέκτης, είναι ιδιαίτερα

[351]. Η παρατήρηση αυτή, μαζί με εκείνες που έγιναν προκειμένου για τους δύο πρώτους τύπους απεύθυνσης, θα πρέπει να συνοδευτεί με τη διευκρίνηση ότι δεν αποδίδει οποιονδήποτε ηθικού τύπου προσδιορισμό στους μονολογιστές. Συνδέεται απλώς με τη λογική της κατηγορίας και όχι με μια ηθική της.

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΡΑΤΑΖΟΥ

διαφωτιστικά, για να καταλάβουμε τον τρόπο αποσιώπησής του, και έτσι τη λογική της μονοπροοπτικότητας από επικοινωνιακή άποψη. Στη συνέχεια παρουσιάζονται χωριστά ορισμένες από αυτές τις τακτικές, με σύντομα σχόλια.

1) Ο ομιλητής, μολονότι απευθύνει το λόγο σε κάποιο χαρακτήρα, ταυτόχρονα, εμφανίζει τον εαυτό του πραγματικό ή ιδανικό αποδέκτη του λόγου του, είτε επειδή ο άλλος χαρακτήρας είναι προέκταση του μονολογιστή είτε επειδή υποστηρίζεται η άποψη ότι μπορούμε να κατανοούμε πλήρως μόνο τον εαυτό μας:

«Λιποψυχία» (Ζωή Καρέλλη, Α', *Πορεία*, 1940, 38- 39)
Είδα τον άγγελο./ Μορφή αγαπημένη, μαζύ υπήρξαμε,/ *σε περιείχα όταν εγεννήθηκα,/ σ' έπλασα ομοίωση του εαυτού μου*,/ ομολογία του ενιαίου. (ό.π., 38)

«Ο λόγος του ασώτου» (Ζωή Καρέλλη, Α', *Πορεία*, 1940, 33- 34)
Κύριε, ελέησόν μου την τόλμην της ομολογίας. [...]/ Κύριε, ελέησόν μου τη συστολή του πόνου, να εισέλθω ολόκληρος στους κόλπους σου. [...]/ *Είμαι ο ναός που περιέχει τον ψάλλοντα και τον ακούοντα.* / Περιέχω το αποτέλεσμα της αμαρτίας/ τη συγχώρεση. Διαστέλλομαι/ όπως το άπειρο φως εν ονομάτί μου./ Είμαι ο νόμος, ο νομοθέτης, κι' ο νομοταγής,/ η τιμωρία και ο τιμωρούμενος,/ είμαι εικόνα του θείου που εικονίζω,/ στην προσπάθεια της ζωής. (ό.π., 34)

«Χρυσόθεμις» (Γ. Ρίτσου, *ΤΔ*, 161- 188)
κ' εγώ είμουν ολόκληρη η σιωπή και μέρος της σιωπής. Δάγκωνα ένα μυρτόκλωνο/ μη και φωνάξω. Γιατί τόνιωθα: το στόμα μου μεγάλωνε/ θαυμαστικό, για μια μεγάλη κραυγή, και *τα δόντια μου/ αραίωναν κι αυτά, χωρίζονταν, για ν' αφήσουν διέξοδο/ σ' εκείνη την κραυγή. Την κράτησα. Διαλύθηκε εντός μου./ Αυτή 'ταν η σιωπή*. Κ' εγώ είμουν αέρινη- μπορούσα να πετάξω. (ό.π., 173) [...]/ όταν εγώ, λησμονημένη, μόνη,/ περήφανη από μιαν ουράνια περηφάνεια, *διάβαζα πάλι και πάλι/ το γράμμα που είχα γράψει στον εαυτό μου*. (Μήπως έτσι δεν γίνεται πάντα;)/ *Τι δύσκολα πούναι τα λόγια- δε νομίζετε;- Ο σωστός μας λόγος/ μονάχα στον εαυτό μας απευθύνεται ή, τουλάχιστον,/ μονάχα ο εαυτός μας τον ακούει σωστά*. Όλα τ' άλλα/ μικρές ή μεγάλες προφάσεις, παζαρέματα, μεταμφιέσεις (ό.π., 178) [...]/ κ' οι μόνοι ονειρεύονται,/ και τους ονειρευόμαστε κ' εμείς, ψηλά, στα βουνά, μέσα στους θάμνους,/ ελεύθεροι από μάρτυρες, ανείδωτοι- μόνοι, με μόνους (ό.π., 179) [...] / *Πολύ σας κούρασα*, καλή μου φίλη./ Κ' εγώ είμαι κουρασμένη. Συγχωρήστε με. Τώρα μπορώ να φύγω,/ [...] μόνο με την απέραντη κ' εξαίσια επιθυμία να ζητώ συγγνώμη απ' όλους κι απ' όλα./ Συγγνώμη, *συγγνώμη* [...]/ κ' η ύστατή μου συγγνώμη/ για μένανε την ίδια- από καιρό προετοιμασμένη κ' ίσως δικαιωμένη. (ό.π., 187)

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΡΑΤΑΣΟΥ

(Έχει σκοτεινιάσει. Σιωπή. Η νεαρή δημοσιογράφος μαζεύει τα χαρτιά της, φανερά συγκινημένη. «*Συγγνώμη*», είπε μόνο. «*Σας κούρασα πολύ*», *έτσι σαν μακρινή ηχώ*,) (187)[352].

2) Οι μονολογιστές είναι δυνατόν να χρησιμοποιούν έναν κώδικα στον οποίο δεν έχει πρόσβαση ο εγγεγραμένος κειμενικά αποδέκτης ή να χρησιμοποιούν το γλωσσικό μέσο με τρόπο, ώστε το μήνυμα να μη φθάνει. Έτσι συμβαίνει με το επιτύμβιο που απευθύνεται σε κάθε ξένο- για τον ομιλητή:

«Επιτάφιον» (Κ.Π. Καβάφης, *Κρυμμένα ποιήματα*, [1893], 44)
Ξένε, παρά τον Γάγγην κείμαι Σάμιος/ ανήρ. *Επί της τρισβαρβάρου ταύτης γης* [...]/ *φωνής ελλάδος στερηθείς* και των οχθών/ μακράν της Σάμου. *Όθεν νυν ουδέν φρικτόν/ πάσχω, κ' εις άδην δεν πορεύομαι πενθών*./ Εκεί θα είμαι μετά των συμπολιτών./ Και του λοιπού θα ομιλώ ελληνιστί.

Στους επόμενους μονολόγους από τους *Σκλάβους πολιορκημένους*, οι δύο πρώτοι μονολογιστές δεν έχουν φωνή και ο τρίτος έχει ανεβάσει τόσο την ένταση της φωνής του, ώστε οι αποδέκτες δεν μπορούν να ακούσουν και κατά συνέπεια να αντιδράσουν:

«Η ψυχή» (Κ. Βάρναλη, *Ποιητικά*, 110- 112)
Κάνω να βγάλω μια φωνή: «Σταθήτε, αρματωμένοι,/ στη Γης τη ματωμένη!/ Του θάνατου αδερφοποιτοί, ποιος δαίμονας σας σφίγγει/ για σκοτωμό;»- *μα και πνοή μου λείπει και λαρύγγι*.// Κρυμένοι στο ταμπούρι σας κι ολόρθοι στο γιουρούσι/ *κανένας δε ρωτά «γιατί;» κι αν ρωτά, ποιος ν' ακούσει*! (ό.π., 110) [...]/ Ω! πώς ουρλιάζετε στριγγά, τυφλοσυρμένα χάμου,/ τσακάλια, στ' όνομά μου!/ *Πού να κρυφτώ να μη γρικώ!* (ό.π., 111)

«Ο άντρας» (Κ. Βάρναλη, *Ποιητικά*, 123- 125)
Καλότυχοι συντρόφοι εσείς, αναπαμένοι πλάι [...]/ Όλ' οι νεκροί από μέσα μου περνούν και με σαπίζουν./ «Μανούλα μου! Παιδάκι μου! Γυναίκα αγαπημένη!»/ *Μα το λαρύγγι, αντίς φωνή, γαίματα μάβρα βγαίνει*./ (ό.π., 124) [...] καράβια, που αρμενίζετε στα μουσικά πελάη,/ απ' την πληγή μου πρόβαλε η ψυχή και σας καλάει!... / [...] *δεν είτανε ρημόνησο, για σπήλιο μες στα δάση,/ εκεί κι ανθρώποι και Θεοί να μ' είχανε ξεχάσει*[353]; (ό.π., 125)

[352]. Η νεαρή δημοσιογράφος, πρόθυμη να κατανοήσει τον «σωστό λόγο» της μονολογίστριας από την οποία παίρνει συνέντευξη, κατανόηση που είναι προϋπόθεση της επιτυχίας της συνέντευξής της, πρόθυμη να «ακούσει σωστά», μετά το πέρας του μονολόγου, όπως μαθαίνουμε από το περικειμενικό σχόλιο, επαναλαμβάνει τη συγνώμη της μονολογίστριας, έχοντας μετατραπεί σε «μακρινή ηχώ».
[353]. Διαπιστώνει κανείς και στους τρεις τελευταίους μονολόγους ότι οι μονολογιστές θέλουν να μιλήσουν, ισχυρίζονται, όμως, ότι είτε δεν τους καταλαβαίνουν είτε δεν έχουν φωνή. Βαθύτερα, αμφισβητούν την ικανότητα των αποδεκτών να καταλάβουν τα λόγια τους. Ο νεκρός βρίσκεται σε «τρισβάρβαρη» γη και πηγαίνοντας στον Άδη ελπίζει να βρει συνομιλητές, οι μονολογιστές του Βάρναλη θέλουν να μην ακούνε και να ξεχαστούν από τους ανθρώπους και τους θεούς.

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΡΑΤΑΣΟΥ

«Η καμπάνα» (Κ. Βάρναλη, *Ποιητικά*, 155- 159)

Πολλά γέρικα τελώνια τραβάνε με τα δυο τους τα χέρια το σκοινί της Καμπάνας. Και το μπρούτζινο τέρας, αφού έτριξε πάνω στους αρμούς του, *βρόντηξε τόσο δυνατά, που όλοι ανοίξανε τα στόματα και βουλώσανε τ' αφτιά τους*.

Μες το δροσάνεμο/ που αναγαλλιάζω/ κι ο νους βυθίζεται/ σε χάος γαλάζο,/ ανθρώποι, αφήστε με/ να ξεχαστώ/ φωτοπερίχυτη,/ στόμα κλειστό. [...] // Ω σεις χαμόσυρτα,/ λερά σκουλήκια,/ η άλαμπη ζήση σας/ ζήση' ναι δίκια (ό.π., 155) [...]/ Πίσω απ' τα λόγια μου,/ πικρά φαρμάκι,/ τι κόσμοι απέραντοι,/ βυθοί λουλάκι!/ *Μάτι δε βρίσκεται/ να θαμπωθεί/ κι αφτί δε βρίσκεται/ να λιγωθεί*! (ό.π., 156) [...]// Στα στήθη να μπαινα/ σαν την ανέσα,/ σφυγμός βαθύριζος/ στις φλέβες μέσα,/ στο νου σαν άστραμα/ και στην ψυχή,/ ν' αχούσ' αδιάκοπα/ τη διδαχή: (ό.π., 157)

Στους επόμενους μονολόγους είτε ο ομιλητής είναι νεκρός και ο αποδέκτης ζωντανός, είτε ο μονολογιστής ζωντανός και ο αποδέκτης νεκρός ή τέλος, όπως η Περσεφόνη, κάτοικος προσωρινός του Άδη. Η γλώσσα των νεκρών και του χώρου τους παρουσιάζεται να είναι η σιωπή, και έτσι ο αποδέκτης αδυνατεί να αντιδράσει, καθώς ούτε στη μία ούτε στην άλλη περίπτωση δεν φθάνει σε αυτόν ο λόγος του μονολογιστή:

«Βραδυνό κοιμητήρι»[354]

Άε στο καλό, παιδί μου, εσύ παιδάκι μου,/ μην καρτερείς κ' εβράδυασε φτωχό μου·/ Άσε μ' εμένα στο στερνό τον ύπνο μου, [...] // *Κλαδιά και φύλλα και πουλιά σωπάσανε,/ πήραν, θαρρείς, κ' εκείνα τη σιωπή μου*.../ Όληνε τη ζωή μου σου την έδωσα·/ τι θέλεις πια κι αργείς, φτωχό παιδί μου;

«Ο Στράτης Θαλασσινός ανάμεσα στους αγάπανθους», (Γ. Σεφέρη, *Ημερολόγιο Καταστρώματος* Β', 1944, 196- 197)

Δεν έχει ασφοδίλια, μενεξέδες, μήτε υάκινθους·/ *πώς να μιλήσεις με τους πεθαμένους./ Οι πεθαμένοι ξέρουν μονάχα τη γλώσσα των λουλουδιών·/ γι' αυτό σωπαίνουν* **[**...] / Αν αρχίσω να τραγουδώ θα φωνάξω/ κι α φωνάξω-/ *Οι αγάπανθοι προστάζουν σιωπή* [...] / *Είναι βαρύ και δύσκολο, δε μου φτάνουν οι ζωντανοί*·/ πρώτα γιατί δε μιλούν, κι ύστερα/ γιατί πρέπει να ρωτήσω τους νεκρούς/ για να μπορέσω να προχωρήσω παρακάτω. (ό.π., 196) [...] / Μα πρέπει να μ' αρμηνέψουν οι πεθαμένοι·/ είναι οι αγάπανθοι που τους κρατούν αμίλητους,/ όπως τα βάθη της θάλασσας ή το νερό μες στο ποτήρι./ Κι οι σύντροφοι μένουν στα παλάτια της Κίρκης·/ ακριβέ μου Ελπήνωρ! Ηλίθιε, φτωχέ μου Ελπήνωρ!/ Ή, δεν τους βλέπεις;/ - «Βοηθήστε μας!»-/ Στων Ψαρών την ολόμαυρη ράχη.

«Ευρυδίκη» (Ζωή Καρέλλη, Α', *Της μοναξιάς και της έπαρσης*, 1951, 236- 237))

[354]. Λ. Πορφύρας, *Τα ποιήματα*..., ό.π., 285.

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΡΑΤΑΣΟΥ

Ήρθες να με φωνάξεις./ Δεν γνωρίζεις του θανάτου/ τη σκληρή ακίνητη παρουσία./ Τόσος είναι ο έρως σου/ που μπορείς στους νεκρούς ανάμεσα/ να σταθείς, όμως σε μένα δεν ταιριάζει/ αγάπη εγκόσμιας ηδονής./ Δέχτηκα το παγερό φίλημα του θανάτου,/ γνώμη σκληρή κι ακέρια. [...]/ Μου φέρνει η φωνή σου, γλυκύτατη,/ αναμνήσεις καλές και πολύτιμες,/ *σιγά σχεδόν η φριχτή σιωπή*, [...] / Όμως είναι απέραντος του θανάτου ο χώρος,/ δεν μπορείς να με βρεις όπως θέλεις, (ό.π., 236)

«Ευρυδίκης *ψίθυρος*» (Ζωή Καρέλλη, Β', *Αντιθέσεις*,1957, 104)
Μην πιστεύεις... / Μαζύ μου να' ρθεις. Μην επιμένεις/ στο σώμα πιστέψαμε τόσο πολύ/ κι ακούσαμε την περίπαθη μουσική του,/ όμως μην πιστεύεις στην ηδονή.
(Περίτρομος στράφηκε ο Ορφέας και βέβαια δεν βρήκε την Ευρυδίκη... Όμως ρωτιέται κανείς, γιατί πέθανε τέτοιο θάνατο;)

«Περσεφόνη» (Ζωή Καρέλλη, Β', *Το σταυροδρόμι*, 1973, 172- 175)
Οι συλλαβές σταμάτησαν στη στεγνή γλώσσα μου/ και μονάχα η Σιωπή, απολέμητη δύναμη,/ έμεινε για να με παρασύρει/ στου θανάτου τον κόσμο εκεί,/ στη γοητεία του σκότους,/ στην κλειστή, δίχως αλλαγή σημασία. [...]/ Άγγελοι της σκιάς, αμίλητοι φύλακες,/ αποσυρθείτε και μη μου κατοικείτε τα βλέμματα,/ τα μέλη του σώματος μη μου κρατείτε, ασύλληπτα,/ επίμονοι σύντροφοι στη βασιλεία της ακινησίας. (ό.π., 174)/ *Αφήστε να πλησιάσει της ομιλίας η ώρα,/ τα χείλη να μου αποσφραγίσει της σιωπής.* (ό.π., 175)

3) Η απόσταση ανάμεσα στον μονολογιστή και στον αποδέκτη είναι δυνατόν να είναι τόσο μεγάλη, ώστε ο αποδέκτης να μην ακούει τα λόγια του, ενώ οι ίδιοι οι μονολογιστές δεν κάνουν κάτι για να την περιορίσουν:

«Θρήνος της ευγ. κυρίας Ιωάννας Μαρτινέγκο Καρρέρ»[355]
καθώς βλέπει κοντά στην εκκλησιά δίπλα στο σπίτι της μερικά παιδιά
της ίδιας ηλικίας με το γιο της που τον είχε χάσει λίγον καιρό πριν.
Παλληκάρια μου, πόσο μοιάζετε με το γλυκό μου γιο που μου τον πήρε ο Χάρος! Αχ, καθώς στέκεστε στην πύλη εμπρός της εκκλησιάς, πόσο εσείς τον πόνο της μάνας τον ξανάβετε.

«Soliloquy of the Spanish Cloister» (R. Browning, *The Poems*, τόμ. Α', ό.π., 356- 358)
Gr- r- r- there go, my heart's abhorrence!/ Water your damned flower pots, do!/ If hate killed men, Brother Lawrence,/ God's blood, would not mine kill you!/ What? Your myrtle bush wants trimming? / Oh, that rose has prior claims-/ Needs its leaden vase filled brimming? / Hell dry you up with its flames![356] (ό.π., 356)

[355]. Διονυσίου Σολωμού *Άπαντα*, τόμ. Β': *Παράρτημα*, ό.π., 23- 24: το παράθεμα 23.
[356]. «Gr- r- r- Να της καρδιάς μου το βδέλυγμα! Πότιζε τις καταραμένες γλάστρες σου, πότιζέ τες! Αν το μίσος, αδελφέ Lawrence, σκότωνε τους ανθρώπους, το αίμα του Θεού, άραγε το δικό μου δε θα σε σκότωνε;

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΡΑΤΑΣΟΥ

4) Ο αποδέκτης του λόγου απουσιάζει κι έτσι ο μονολογιστής μπορεί να "γεμίζει" την απουσία του με την δική του προοπτική:

«Ο ζηλιάρης γέρος»[357]

Την επάθαμεν! τι τρέλα! το κεφάλι μου κτυπώ·/ Πλην εις ποιον να ξεθυμάνω; Πού τον πόνον μου να πω;/ Αν το μυρισθούν οι νέοι, σε σφυρίζουν οι διαβόλοι·/ της τιμής των νυμφευμένων συνωμόται είναι όλοι./ Εις εσένα να ξεσκάσω, άπιστη, με απομένει. / Τα πικρά μου γηρατεία δεν πονείς, καταραμένη;/ Πώς και συ πιστή δεν είσαι, καθώς είμ' εγώ πιστός;

«Έφυγες»[358]

Ρόδο μου, ρόδο μου εύμορφο, ρόδο κανακευμένο! / Έφυγες, και με άφησες μόνη μου εδώ να μένω... / Έφυγες την καρδούλα μου μαζή σου την επήρες./ Άοι! τι κακό της άμοιρης, μου φύλαγαν οι Μοίρες!/ Πώς θάμαι τα Χριστούγεννα, και πώς τον Άι- Βασίλη;/ Πώς τώρα θα γελάσουνε τα μαραμένα χείλη;...

«Η προδομένη»[359]

Μεσ' της ζωής μου την αγνή, την κρυσταλλένια βρύση/ φαρμάκι με τα λόγια σου τα πλάνα έχεις χύσει. / Αχ, της ημέραις της χρυσαίς της ανθοστολισμέναις,/ που η γλυκειά μανούλα μου μου έχει χαρισμέναις,/ γιατί να της πικράνης;/ γιατί να της μαράνης;

«Hunc deorum templis» (Κ.Π. Καβάφης, *Ατελή ποιήματα*, [1926], 240)

Γερόντισσα τυφλή, ήσουν κρυφή εθνική;/ ή ήσουν χριστιανή; Τον λόγον σου [...] / γερόντισσα τυφλή, τον είπες με οδύνην/ ως θέλω να το υποθέτω ή, φαύλη! με χαράν;

«Παράπονο φαντάρου»[360]

Μες στο Παλάτι γίνεται χορός, / κι εγώ απ' έξω στέκομαι φρουρός. / Μιαν ώρα τριγυρίζω εδώ πέρα,/ κι εγώ θαρρώ πως είμαι όλη μέρα./ Για σας, οπού πηδάτε στο χορό,/ περνούνε και οι ώρες στο φτερό. [...]// Χορεύετε και πίνετε και τρώτε. / κομψοί μου γαλονάδες και ιππόται./ Καθόλου τα καλά σας δεν ζηλεύω,/ και ούτε νύφες πλούσιες γυρεύω./ Εγώ μια μόνο έχω συλλογή,/ πότε θε να φωνάξω- Αλλ...αγή!

Τι; Ο θάμνος της μυρτούλας σου θέλει κλάδεμα λίγο στις άκρες; Α! εκείνη η τριανταφυλλιά έχει προτεραιότητα- θέλει ο τενεκές της γέμισμα; Να σε ξεράνει με τις φλόγες της η κόλαση!».

[357]. Αλ. Σούτσος, *Άπαντα*, ό.π., 86- 87· το παράθεμα: 86- 87. Η "άπιστη" στην οποία απευθύνεται ο μονολογιστής, έχει ήδη φύγει από το σπίτι.

[358]. Π. Πανάς, *Έργα Αργίας*..., ό.π., 62- 63· το παράθεμα: 62.

[359]. Αρ. Προβελέγγιος, *Ποιήματα παλαιά και νέα*, ό.π., 304.

[360]. Γ. Σουρής, *Άπαντα*, Β', Αθήνα, εκδ. Κουτσουμπός, 1971, 93.

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΡΑΤΑΣΟΥ

«Αντιγόνη» (Ζωή Καρέλλη, Α', *Της μοναξιάς και της έπαρσης*, 1951, 241)

Το μαύρο σκοτάδι δεν είναι γύρω μου/ ο τάφος. Μέσα μου έχει θαφτεί/ η λαχτάρα, [...] / Ω άμοιροι άνθρωποι! Αλλοίμονο,/ το κενό της ψυχής είναι η πιο βαρειά/ συμφορά. Λόγια μιλάτε πολύτροπα,/ για να μην καταλάβετε, πως καμμιά/ παρηγοριά δε μας φτάνει.

«Ηρωδιάς» (Ζωή Καρέλλη, Β', *Αντιθέσεις*, 1957, 105- 107)

Στο γυάλισμα του ματιού μου/ έχει κολλήσει το ίχνος σου/ κι' ας μη θέλω να κρατώ την εικόνα σου,/ πιο τυραννική κι' απ' τη δική σου απουσία./ Σαν τ' ανεπαίσθητα, τρίχινα πόδια/ της κόκκινης, φαρμακερής αράχνης,/ τα δάχτυλά σου, φανταστικά, μου περπατούν/ στην ψυχή, πιο υλική απ' το κορμί μου. (ό.π., 105) [...] / Μέσ' στο κεφάλι/ έχω ένα ποτάμι που βουίζει,/ μα πουθενά δεν με παίρνει μακρυά/ από σένα.// Η φωνή σου βαθειά με πληγώνει./ Γίνεται μέσα μου δική μου φωνή/ κι είναι σαν να με σκοτώνει (ό.π., 106)

«Τα ξένα»[361]

Γύρνα, καλέ μου, κι άφησε της ξενητειάς τις πίκρες

«Ο λύχνος του Φλάκου»[362]

Φλάκκε. Σε δέρνει άγρυπνο και σε κακό μεγάλο./ Κι οι δυο καιούμαστε μακριά ο ένας απ' τον άλλο.

«Αποχαιρετισμός» (Γ. Ρίτσος, τόμ. Γ', 253- 272)

Οι άλλοι τέσσερις έφυγαν. Στο καλό. Τι ησυχία- (ό.π., 253) / Εσείς πηγαίνετε. (Φύγανε). Δε σας κρατώ. (Φύγανε κιόλας.) Στο καλό./ Η φωτιά πλησιάζει. Συγχωράτε με, φίλοι, [...] (ό.π., 255)/ Σε ποιον να μιλήσω και γιατί; Αν είχαν τουλάχιστον μείνει- (ό.π., 256)/ Δεν πρέπει να βουλιάξω μέσα μου. Ας κρατηθώ έστω απ' τη φωνή μου, [...] (ό.π., 257)/ Λέτε νάναι πιο φαρδειά η πύλη του θανάτου; (ό.π., 261)/ Όλο σας αποχαιρετώ κι ακόμα μένω. [...] (ό.π., 265)/ Και μόλις τώρα το σκέφτηκα, πως τάχατες η ζωή/ δεν πάει μπροστά με σκοτεινές εξομολόγησες και μικρές ειλικρίνειες/ (*η εξομολόγηση- τόχω ακουστά, και τώρα το θυμήθηκα-/ σώζει, λέει, εκείνον που ξομολογιέται. Μα τον άλλον; / Κι ο άλλος τι σου χρωστάει να σηκώνει στη ράχη του σαν τσουβάλια άχρηστες πέτρες τα λόγια σου* **[...]** / Άντε, γριά μάνα, μην αρχίσεις τώρα τις κλάψες. - Όχι;-/ Έτσι σε θέλω. Ρωμιά. Σου παίρνω, λες, τη ζωή σου; Σου αφήνω την περφάνεια σου. / Δε θα σεϊδεί ο εχτρός καμπουριασμένη. Το ξέρω. Θα πεις: (ό.π., 268)

«Νεόφυτος ο έγκλειστος μιλά-» (Γ. Σεφέρη, *Ημερολόγιο Καταστρώματος* Γ', 1955, 259- 260)

---

[361]. Σπ. Πασαγιάννης, *Άπαντα. Ποιήματα- Πεζογραφήματα- Μεταφράσματα- Γράμματα*, αναστ. Γ. Βαλέτας, Αθήνα, Πηγή, 1965, 117.

[362]. Ι. Γρυπάρης, *Άπαντα...*, ό.π., 133.

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΡΑΤΑΣΟΥ

Ασ' τους να τρώγουνται και ν' ανεμοδέρνουνται ωσάν το κάτεργο που δένει μούδες·/ Καλώς μας ήρθατε στην Κύπρο, αρχόντοι. Τράγοι και μαϊμούδες! (ό.π., 260)

5) Ο μονολογιστής, καθώς ανασυντάσσει μια σημαντική εμπειρία ή ολόκληρη τη ζωή του στα κρίσιμά της σημεία, επιδιώκει να επιτύχει τη συναίνεση του αποδέκτη εκλιπαρόντας για αυτή, εξαγοράζοντάς την, τονίζοντας με έμφαση ότι λέει την αλήθεια κ.λ.π.

«Ο Κρητικός»[363]
Πιστέψετε π' ό,τι θα πω είν' ακριβή αλήθεια,/ μα τες πολλές λαβωματιές που μόφαγαν τα στήθια,/ μα τους συντρόφους πόπεσαν στην Κρήτη πολεμώντας,/ μα την ψυχή που μ' έκαψε τον κόσμο απαρατώντας.

«Οι θησαυροί τ' Αλήπασα»[364]
Είν' άγρια νύχτα! Σκάφτοντας εδώ στον έρμο τόπο,/ του κάκου αφίνετε, παιδιά, τον ύπνο για τον κόπο./ *Πιστέψετέ μου*· ακούσετε το γέρο που σας κρένει·/ οι θησαυροί τ' Αλήπασα δεν είν' εδώ θαμμένοι./ Σας λέω μεγάλο μυστικό· μου τόπε μίαν ημέρα/ ένας φτωχός καλόγερος που κατοικούσε πέρα·

«Εξομολόγησις αμαρτωλού»[365]
Υπήρξα επιστάτης ποτέ εις μέγα κτήμα... / Ταχέως πλην εκείθεν μ' απέβαλλον... Τι κρίμα!/ Διότι κολλημένον 'ς τας χείρας μου, εν θέρος,/ ενόμισον ότ' είδον των προϊόντων μέρος./ Αλλά... *πιστεύσατέ με*... μ' ηδίκησεν η τύχη./ Έπειτα, τις το μέλι κρατεί και δεν το λείχει;...

«Το τραγούδι του τρελλού» (Κ. Παλαμά, τόμ. 17, *Δειλοί και σκληροί στίχοι*, 1928, 152- 154)
Καλοί μου άνθρωποι, *ακούστε με*, κακός δεν είμαι, ελάτε,/ σιγά, να σας τα πω./ Μια μοίρα με κατάτρεξε· μη με πετροβολάτε·/ δεν έφταιξα, πονώ. (ό.π., 152)

«Λαίδη Γκόντιβα» (Ζωή Καρέλλη, Α', *Της μοναξιάς και της έπαρσης*, 1951, 202- 206)
Τι έχω να φορεθώ φυλαχτό,/ καλή παραμάνα, ποιαν αγνότητα,/ τώρα που θα δοκιμαστώ;/ Πες μου εσύ, που με θυμάσαι στους καιρούς όλους/ της ολιγόλογης ζωής μου,/ πες μου, πώς με θυμάσαι παιδί μικρό; [ακολουθούν οι αναμνήσεις της παιδικής της ηλικίας]/ *Τι πρέπει να κάνω, πες μου,/ πώς πρέπει να σταθώ*;/ [...] Λογάριασε, καλή γυναίκα εσύ, (ό.π., 202)/ [...] *Δε φαίνεται*, κυραμάννα,/ η αλλαγμένη μορφή μου; (ό.π., 203)

[363]. Διονυσίου Σολωμού *Άπαντα*, τόμ. Α', ό.π., 197- 206· το παράθεμα: 197.
[364]. Γ. Μαρκοράς, *Ποιήματα*..., ό.π., 126.
[365]. Π. Πανάς, *Έργα Αργίας*..., ό.π., 66- 67· το παράθεμα: 66.

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΡΑΤΑΣΟΥ

«Στην ξενητιά»[366]

Έρμη τσιγγάνα τριγυρνώ στα πέρατα του κόσμου,/ δίχως πατρίδα και δικούς και δίχως συντροφιά./ *Λυπήσου με* τη δύστυχη, διαβάτη μου, και δώσ' μου/ λίγη παρηγοριά.// Πούθ' έρχομαι; καλά καλά δεν ξέρω, μα θυμούμαι

«Δημόσιος κήπος» (Γ. Ρίτσος, τόμ. Γ', 111- 118)

([...] Υποδύεται τον φλύαρο. Κι αλήθεια μιλάει πολύ- μόνο αυτός. Αγόρασε κουλούρια απ' τον πλανόδιο κουλουρτζή και *πρόσφερε σε όλους, σα να τους πλήρωνε τα εισιτήρια ενός φτηνού θεάτρου ή σα να εξαγόραζε λίγη συμπάθεια* [...])

Είναι όμορφα εδώ πέρα- καλός ο αέρας, αδιάφορος / σα να μη γνωρίζει κανέναν μας, σα να μην τον γνωρίζουμε· / μπορεί ν' αφήσουμε ανοιχτά τα δάχτυλά μας να περνοδιαβαίνει ανάμεσα [...]/ και δεν είναι ταπείνωση καμιά για κανέναν, μια και κανείς δε βλέπει (ό.π., 111) [...]/ Μη κι όλοι μας *αλήθεια* δεν κρυβόμαστε έτσι; (ό.π., 112)

«Ο τελευταίος παραθεριστής» (Γ. Ρίτσος, τόμ. Γ', 119- 124)

Τώρα [...] μπορώ να θυμηθώ (ό.π., 120)[...]/ Γιατί ό,τι μένει πίσω μας- αυτό που αφήνουμε και μας αφήνει,/ το νιώθουμε για λίγο να προχωρεί μονάχο του πίσω απ' τη ράχη μας σ' αντίθετη κατεύθυνση/ και νιώθουμε να προχωρούμε μόνοι μας αντίθετα απ' αυτό που είταν δικό μας/ ώσπου το ακούμε κάποτε και πάλι σε μια πτήση σιωπηλή/ να γράφει μιαν ευγενική καμπύλη πάνω μας,/ να επιστρέφει- πάντοτε από ψηλά- να προχωρεί στο βάθος μπροστά μας/ και κει να μένει, ακόμη αόριστο, μ' ένα γλυκό χαμόγελο βαθειάς κατανόησης. Το βλέπουμε/ να περιμένει εκεί με το χαμόγελό του,/ για να γίνει ολόκληρο δικό μας. (ό.π., 121) [...]/ *Αλήθεια*, όλα παρόντα:/ η αναπνοή της θάλασσας επάνω στα σεντόνια αυτού του πανδοχείου,/ μες στα παπούτσια που εγκατέλειψαν οι παραθεριστές στο διάδρομο,/ μέσα στα αφηρημένα λόγια που ειπώθηκαν στην τύχη. *Ναι*, παρόντα (ό.π., 122).

«Ο φαροφύλακας» (Γ. Ρίτσος, τόμ. Δ', 265- 280)

([...] Ο φαροφύλακας είναι [...] κάπως αδέξιος κι απορημένος, θαρρείς απ' την ίδια του τη δύναμη που ζητάει να την κρύψει σε μια πειθαρχημένη σιωπή κι άλλοτε σε μιαν εξομολογητικότητα- όχι και τόσο πετυχημένη- πούναι γνώρισμα των ανήμπορων, δηλαδή των αισθηματικών [...] Μιλάει πολύ. Σα νάχει τρομάξει απ' το ρήγμα της μοναξιάς του και ταυτόχρονα σα να *πασκίζει να πείσει τον άλλον να μείνει μαζί του*. Ίσως γιατί φοβάται μιαν αρνητική απάντηση, δεν αφήνει στον επισκέπτη του περιθώριο να σκεφτεί και να μιλήσει. Παράλληλα, φοβάται τον εαυτό για μια πράξη απάτης και προσπαθεί να γίνει όσο το δυνατόν πιο αντικειμενικός [...])

Να μείνεις. Νσ μείνεις εδώ. Μια ησυχία, μια βαθειά ησυχία· (ό.π., 267)/ Σε λίγο θα διακρίνεις κάτω απ' το τεμάχισμα των ήχων/ την ταπεινόφρονη, αδιαίρετη σιωπή. [...]/ σα να βρίσκεσαι μέσα σε μια άνετη, στέρεη κοιλότητα/ σκαμμένη σφαιρικά μέσα στο μάταιο θόρυβο, [...] / *Ναι, να μείνεις*.

[366]. Μυρτιώτισσα, *Άπαντα*, προλ. Τ. Αθανασιάδης, εισ. Αντρ. Καραντώνης, Αθήνα, Alvin Redman Hellas, 1965, 80- 81· το παράθεμα: 80.

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΡΑΤΑΣΟΥ

(ό.π., 268)/ Εδώ θα τρώμε. [...] / κ' υποχρεώνεσαι να δεις και να σωπάσεις· μα η σιωπή σου/ είναι κιόλας μια ομολογία πως είδες, μια μαρτυρία/ πως κρατάς κάποιο μυστικό ή πως κάτι δεν ξέρεις,/ μια κατανόηση ανεπάρκειας που πέφτει μ' έναν κούφιο θόρυβο/ στο βασικό κενό (ό.π., 269).

6) Σε πολλές περιπτώσεις, ο μονολογιστής προλαβαίνει το λόγο του αποδέκτη, ισχυριζόμενος έμμεσα ή άμεσα ότι ξέρει τι θέλει να πει ο αποδέκτης ή του επιβάλλει τι πρέπει να πει:

«Ελλην στρατιώτης»[367]

Είμαι στρατιώτης, όλος 'γειά και νηάτα!/ κι όταν, με το σάκκο, περπατώ στον ώμο,/ *θέλω να το λέη κ' η γαλανομάτα***,/** που συχνά τη βλέπω στο γοργό μου δρόμο!... / Κ' η γλυκειά μου μάνα, για το μοσχογυιό της,/ Όταν της πατρίδος η φωνή με κράζη,/ κ' η γλυκειά μου μάνα, για το μοσχογυιό της,/ όταν της πατρίδος η φωνή με κράζη,/ *κ' η γλυκειά μου μάνα θέλω να φωνάζη*:/ «Είναι στρατιώτης, Έλλην στρατιώτης»!...

[άτιτλο][368]

Ξέρω τι θέλεις, Δέσποτα. Σιμόνει/ Το τέλος, τ' αγροικώ. [...] / *Λες πούναι* χάρη του Παντοδυνάμου,/ για να ξεπλύνω πριν κάθε μου κρίμα;/ Και δε φτάνουν τα μύρια βάσανά μου,/ που ζωντανή μ' εκάψαν ως το μνήμα;/ [...] *Λες πούναι* κι άλλη κόλαση, *λες πούναι*/ κι' άλλη ζωή, κι' άλλα μαρτύρια ακόμα,

«Επάνοδος από την Ελλάδα» (Κ.Π. Καβάφης, *Κρυμμένα ποιήματα*, 1914, 96- 97)

Γιατί έτσι σιωπηλός; *Ρώτησε την καρδιά σου*,/ όσο που απ' την Ελλάδα μακρυνόμεθαν/ *δεν χαίροσουν και συ*; Αξίζει να γελιούμαστε;-/ αυτό δεν θα' ταν βέβαια ελληνοπρεπές./ *Ας την παραδεχτούμε την αλήθεια πια*·/ είμεθα Έλληνες κ' εμείς- τι άλλο είμεθα;-/ αλλά με αγάπες και με συγκινήσεις της Ασίας,/ αλλά με αγάπες και με συγκινήσεις/ που κάποτε ξενίζουν τον Ελληνισμό./ *Δεν μας ταιριάζει, Έρμιππε*, εμάς τους φιλοσόφους/ να μοιάζουμε σαν κάτι μικροβασιλείς μας [...] (ό.π., 96)/ *Α όχι δεν ταιριάζουνε σ' εμάς αυτά*./ Σ' Έλληνας σαν κ' εμάς δεν κάνουν τέτοιες μικροπρέπειες. (ό.π., 97)

«Ο γερο- παράξενος»[369]

Νειος, σου λέει, μωρ' είσαι βλάκας! να τη... φάγω τέτοια νειότη [...]/ Όρσε μούμιαις, κι' αν τους δώκης 'σαν πατέρας μιαν ορμήνια,/ *σ' αποπαίρνουν, «είσαι βλάκας, στρίγκλος, 'πιστοδρομικός!»*/ Είδα νειούς με ξένα μούτρα κι' άλλους με γκλασέ σκαρπίνια/ και μ' αφέλειες και βραχιόλια, και

[367]. Δ. Κόκκος, *Ποιήσεις- Έργα*, Αθήνα, Εταιρεία Ελληνικών Εκδόσεων, [χ.χ], 139- 141· το παράθεμα: 141.
[368]. Λ. Μαβίλης, *Τα ποιήματα*, φιλ. επιμ. Γ. Ι. Αλισανδράτος, Αθήνα, Νεοελληνική Βιβλιοθήκη- Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, 1990, 158- 159· το παράθεμα: 158, 159.
[369]. Γ. Τσακασιάνος, *Άπαντα*, ό.π., 137- 139· το παράθεμα: 138.

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΡΑΤΑΣΟΥ

πως τώπα είμαι κακός./ *Είμαι, λέει, 'ζοχαδιασμένος*! Όρσε απόκρισι με γνώσι.../ Να τε!... να κι εμείς κι' η χώρα 'που από σας θα μεγαλώση [...]/ Να κι εγώ... για βρες μου τόσο; ψάξ' εδώ 'ς το κούτελό μου,/ *ναι, μα δε 'ρωτάς*; με ξέρει κι' άλλη από τη Σουσαννιώ μου;

«Βάλε να πιω»[370]
Εδώ βρομιά και μούχλα... *Θα μου πεις:/ «Πώς βρίσκεσαι δω μέσα;»* Τι σε νοιάζει;/ καθένας τα δικά του να κοιτάζει!

«Γράμμα από το μέτωπο»[371]
«Σου γράφω· κι όμως τόση είν' η σιγή που με κυκλώνει,/ που, λέω, αν άνοιγα τα χείλη θ' άκουες τη φωνή μου...[...]/ »Κι αυτό'ναι που με κάνει/ την ώρα τούτη να Σου γράψω, φίλε,/ να Σε ρωτήσω: "Είστ' έτοιμοι ή δεν είστε/ να τη δεχτείτε τέτοιαν άνοιξη;"/ »*Ίσως*,/ *να πεις μπορεί*, την περιμένουν κάποιοι/ τέτοια που λέω, βγαλμένη απ' το καμίνι/ της μάχης [...]/ *Έτσ' ίσως*,/ *μ' αποκριθείς*, την περιμένουν κάποιοι [...]/ Πες μου, φίλε.../ »*Αλλ' όχι... άλλ' όχι... Τι θα πεις, το ξέρω*!/ » Πνέμα γυμνό!

«Το χώμα κάτω απ' τη βροχή» (Γ. Ρίτσος, τόμ. Γ', 191- 201)
Τώρα που σβήστηκε πίσω απ' τους ώμους του χειμώνα το προκλητικό εκείνο φως [...] / μπορώ να σου μιλήσω. Δοκιμάζω. Είναι δύσκολα, βέβαια, τα λόγια/ ύστερ' απ' τη μακριά σιωπή- *μπορείς να πεις και περιττά*. Δοκιμάζω (ό.π., 191) [...]/ Άκου, η βροχή μιλάει τα λόγια της, σβήνει τους άλλους ήχους. [...] / κ' η σιωπή κάθεται στη γωνιά συμφιλιωτική [...] (ό.π., 197)/ Να, που μπορούμε κιόλας να μιλάμε,/ σύμφωνα λόγια με τα λόγια της βροχής. Η κυδωνιά [...] έχει [...] σχεδόν μια τρυφερότητα,/ *μια τρυφερότητα για μας τους μόνους, και μπορούμε/ να τη δεχτούμε. Ναι; Προχτές (πριν πόσους μήνες;)/ δεν είταν έτσι (θυμάσαι;)* (ό.π., 199).

9) Ο μονολογιστής αποδίδει στον αποδέκτη ανικανότητα να αποκριθεί, είτε γιατί αγνοεί το θέμα είτε επειδή δεν διαθέτει τις δυνάμεις να το αντιμετωπίσει:

«Η ζωή»[372]
Καθείς με σκέψιμο βαθύ/ να καταλάβη προσπαθεί/ ποιος ήνωσε μ' εν νεύμα/ την ύλη και το πνεύμα.// *Εγώ*, παιδάκι χαρωπό, / *εγώ, μ' ακούεις; θα στο πω*/ και ποιος και πώς το κάνει/ αυτό που σε λανθάνει.

«Λάνη τάφος» (Κ.Π. Καβάφης, *Τα ποιήματα Α'*, 1918, 78)

[370]. Μυρτιώτισσα, *Άπαντα*..., ό.π., 90- 91· το παράθεμα: 91.
[371]. Άγγ. Σικελιανός, *Λυρικός βίος*, τόμ. Ε', ό.π., 137- 140· το παράθεμα: 137, 139, 140.
[372]. Γ. Βιζυηνός, *Άπαντα ποιήματα*, Αθήνα, Πάπυρος Πρεσς, [χ.χ], 16- 17· το παράθεμα: 16.

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΡΑΤΑΣΟΥ

Ο Λάνης που αγάπησες εδώ δεν είναι, Μάρκε,/ στον τάφο που έρχεσαι και κλαις, και μένεις ώρες κι ώρες./ *Τον Λάνη που αγάπησες τον έχεις πιο κοντά σου/ στο σπίτι σου* όταν κλείεσαι και βλέπεις την εικόνα,/ που αυτή κάπως διατήρησεν ό,τ' είχε που ν' αξίζει,

«Πεισιθάνατου σπονδή»[373]
Δειλοί που της αχάριστης ζωής/ αγόγγυστα σηκώνετε το βάρος·

8) Ο μονολογιστής γίνεται επιθετικός, ενίοτε και απειλητικός, ή με "παραβολικό" τρόπο αφήνει να εννοηθεί πώς αντιμετωπίζει αυτούς που επιχειρούν να γίνουν συνομιλητές:

«Ο Δημήτριος Χρηστίδης»[374]
Ως πρωθυπουργός, Μιαούλη, πέντε χρόνια'ς την αράδα/ κάθεσαι και θα βουλιάξης επί τέλους την Ελλάδα!/ Και μαζή της και μαζή σου θενά βυθισθώμεν τότε/ και ημείς οι πατριώται!/ *Εβαρέθην να σε βλέπω τόσα χρόνια Υπουργό!/ Σήκω συ, να κάτσω 'γω*.

«Εις υπουργός της Ελλάδος»[375]
Χθες εβάδιζον ηρέμα εις τας στήλας,- αίφνης *είδον/ να με πλησιάσει νέα, ης εφλόγιζε το βλέμμα,.../ και μοι λέγει*: - «Ο πατήρ μου, όστις έχυσε το αίμα/ εις Αράχοβαν, Βαλτέτζι, Δολιανά και Κερατσίνι,/ θνήσκει νυν επί της ψάθης και χολήν και όξος πίνει,/ ενώ χίλιοι κηφήνες τρέφονται εκ του ταμείου,/ σπαταλώντας τους ιδρώτας του εργάτου του αθλίου-»/ και τα όμματά της ήτο άφθονος πηγή δακρύων.-/ «Θάρσει, κόρη μου, τη είπον. Αύριον' ς το υπουργείον,/ ή καλλίτερον 'ς τον οίκον με ευρίσκεις την δεκάτην...»/ *Και... εθώπευσα ηδέως την αφρόλευκόν της πλάτην./ Άνθρωπος και εγώ είμαι, άνθρωπος και συγκινούμαι,/ και των αδελφών μου βλέπων τα παθήματα λυπούμαι*. [...] Σήμερον πρωί την κλίνην έτι δεν είχον αφήσει,/ κ' εις ξεμωραμένος γέρων έρχεται να με ζαλίση,/ λέγων μοι ότι το έθνος εις τον όλεθρον του βαίνει:/ ότ' η μαύρη φιλαρχία το σπαράσσει, το μαραίνει:/ ότι μάτην ατενίζουν προς ημάς οι αδελφοί μας:/ ότι είναι δι' αγχόνην πάντες οι πολιτικοί μας·/ ότι κατά δυστυχίαν έρμαιον των λαζαρόνων/ έγεινε των Θρασυβούλων η πατρίς και των Κιμώνων·/ ότι... *Πλην ν' αποθρηνήση της πατρίδος μας τη μοίραν/ δεν τον άφησα, του οίκου δείξας εις αυτόν την θύραν*.../ Τι!;... τα πράγματα του έθνους δεν βαδίζουσιν αισίως/ φαίνεται των εναντίων ήτο φίλος και οικείος,/ κ' ήλθε να με σκανδαλίσει την πατρίδαν τάχα κλαίων.../ Παλαιόν παιχνίδι τούτο, πέρασι δεν έχει πλέον.

«Ο Διογένης»[376]

[373]. Ι. Γρυπάρης, *Άπαντα...*, ό.π., 240- 241· το παράθεμα: 240.
[374]. Σ. Κ. Καρύδης, *Σατυρικά ποιήματα. Χαρακτήρες*, Αθήνα, 1876, 4-5· το παράθεμα: 4.
[375]. Π. Πανάς, *Έργα Αργίας...*, ό.π., 26- 28· το παράθεμα: 26, 27- 28.
[376]. Π. Πανάς, *Έργα...*, ό.π., 39- 40· το παράθεμα: 39.

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΡΑΤΑΣΟΥ

Από του μαύρου Τάρταρου τες ζοφερές πεδιάδες/ ήρθα' ς τη γη δια να χαρώ τάνθια, τες πρασινάδες,/ το φως και τα νερά./ Κυττάτε με· το λύχνο μου βασταίνω γεμισμένον/ τσίκα, με λάδι άμουργο, καλά ξεφτυλισμένον,/ οπούναι μια χαρά./ *Φέρτε κοντά τα μούτρα σας, αν δεν είναι χρισμένα.../ Ξαλληώς μακρυά, πολύ μακρυά να φεύγετ' από μένα,/ αν δεν ήσθε κουτοί*.

«Ο θείος λόγος» (Κ. Βάρναλη, *Ποιητικά*, 146- 147)
Δε σας προσμένει εσάς φωτιά της Γέενας, μάβροι αμαρτωλοί,/ και δικιοσύνη εσάς, πικρή των πονεμένωνε φυλή./ Όσ' είσαστε πάνω στη Γης σκλάβοι τυφλοί και θύματα/ κ' εδώ θενά στε θύματα και σκλάβοι, ως άλλοτε, τυφλοί (ό.π., 146) [...]/ Κι όταν σε κάποια ώρα καλή σας έστειλα το Σπλάχνο μου,/ να δοκιμάσω θέλησα, σε ποια θα φτάνατε ηδονή,/ σε ποια σκληράδας κορυφή, - χαρά δική μου αλαργινή. (ό.π., 147)

«Η Αφροδίτη στον Πυγμαλίωνα» (Κ. Παλαμά, τόμ.10, *Η πολιτεία και η μοναξιά*, 1912, 409- 414)
Αστόχαστε, τι κλαις; σου δόθη η χάρη (ό.π., 409)[...] / Και λαχταράς και γέρνεις για ν' αδράξης/ το γλυπτικό στο χέρι σου σμιλάρι,/ μα δε σ' ακούει κι αυτό και δε σε ξέρει,/ κ' η στερνή σε χτυπάει χτυπιά η μεγάλη.../ Δεν είσαι πλάστης! (ό.π., 414)

«Don Juan au pays de l' amour»[377]
Θα σε εγκαταλείψω για να δοκιμάσω κάτι άλλο, τη ζωή μου χωρίς εσένα, τις ημέρες μου όταν θα/ μοιάζουν με τις ημέρες των ανθρώπων και, θεωρητικά για να ιδώ την ύπαρξή μου κάτω από το μόναδικό άλλο διάφορο πρίσμα, το μη ερωτικό

9) Ο μονολογιστής έχει τη δυνατότητα να μη διακόπτεται καθόλου ο λόγος του, καθώς ο αποδέκτης είναι κοινωνικά ή με άλλο τρόπο κατώτερός του.

Φαρμακεύτριαι
Θεστυλί, τούτους τους χυμούς πάρε μου συ και χρίσε/ όσο το μάγεμα κρατεί, της θύρας του τ' ανώφλι,/ [...] και φτιώντας πες· «τα κόκκαλα του Δέλφι περιχρίζω»[378].

«Ομηρικός ύμνος. Α' Η Δήμητρα» (Κ. Παλαμά, τόμ. 21, *Πρόσωπα και μονόλογοι*, 115- 117)
Κ' έτσι, Μετάνειρα, μάννα φιλόστοργη, της Ελευσίνας/ άνασσα, δόξα και καύχημ', αλόγιστη πάντα γυναίκα,/ ήρθες, μιαν ώρα της μοίρας κακή και χαλάστρα, και ξάφνου, (ό.π., 116)

«Εμπορος Αλεξανδρεύς» (Κ.Π. Καβάφης, *Κρυμμένα ποιήματα*, [1893], 39)

[377]. Γ. Σαραντάρης, *Ποιήματα (Ελληνική περίοδος 1931- 40)*, τόμ. Γ': 1933- 35, παρ.- εισ.- επιμ.- σχόλ.- σημ. Γ. Γ. Μαρινάκης, Αθήνα, Gutenberg, 1987, 108.
[378]. «Θεοκρίτου Ειδύλλια. Ειδύλλιον Β'. Φαρμακεύτριαι», μετ. Γ. Καλοσγούρος, *Παρνασσός* ΙΔ' (1891), 424- 429. Στο εξής οι παραπομπές στη μετάφραση του ποιήματος θα ενσωματώνονται στο κυρίως κείμενο.

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΡΑΤΑΣΟΥ

Επώλησ' ακριβά κριθάριον σαπρόν [...]/ σώον θα με δεχθή... Αι, φίλοι, προσοχή!/ Μακράν του πίθου! Τις αυθάδης ευωχεί!/ Μετά τον πλουν διψά Σάμιον η ψυχή.

«Οι Καταλάνοι»[379]
Τα πράτα μάσε, ψυχογιέ, και πρόγκα τα του ψήλου!

10) Ο μονολογιστής είναι δυνατόν να παρουσιάζει αυτονόητη τη συναίνεση του αποδέκτη, στο βαθμό που ο αποδέκτης διαθέτει γνώση ή σωστή κρίση, εκβιάζοντας δηλαδή τη συναίνεσή του:

«Ιασή τάφος» (Κ.Π. Καβάφης, *Τα ποιήματα Α'*, 1917, 79)
η καταχρήσεις μ' έφθειραν, μ' εσκότωσαν. Διαβάτη,/ *αν είσαι Αλεξανδρεύς, δεν θα επικρίνεις. Ξέρεις* την ορμή/ του βίου μας· τι θέρμη έχει· τι ηδονή υπερτάτη.[380]

«Βυζαντινός άρχων, εξόριστος, στιχουργών» (Κ. Π. Καβάφης, *Τα ποιήματα Β'*, 1921, 27)
Οι ελαφροί ας με λέγουν ελαφρόν./ Στα σοβαρά πράγματα ήμουν πάντοτε/ επιμελέστατος. Και θα επιμείνω,/ ότι κανείς καλλίτερά μου δεν γνωρίζει [...] / και να συνθέτω ιάμβους ορθοτάτους,/ όπως- θα μ' επιτρέψετε να πω- οι λόγιοι/ της Κωνσταντινουπόλεως δεν ξέρουν να συνθέσουν./ Αυτή η ορθότης, πιθανόν, είν' η αιτία της μομφής[381].

11) Άλλοτε ο μονολογιστής φέρεται να χρησιμοποιεί ένα είδος λόγου που εκ συμβάσεως δεν μπορεί να διακοπεί από τον αποδέκτη του· βλ. π.χ.: «Η μυστική *εγκύκλιος* του Ι. Καποδίστρια» του Αλ. Σούτσου[382], «*Απολογία* του σερέτη»[383] του Ανδρ. Λασκαράτου, «*Επιστολή* αντεραστού προς αντεραστή»[384] του Ηλ. Τανταλίδη, «Τα *σονέτα* του Ζλωθ» του Ι. Γρυπάρη[385], «*Όρκος* των κοινοτήτων στη μάνα Ελλάδα» του Αγγ. Σικελιανού[386] κ.λ.π.

[379]. Π. Βλαστός, *Η Αργώ*..., ό.π., 42.
[380]. Εδώ ο μονολογιστής διαλέγει να απευθυνθεί σε μερίδα των διαβατών- σε αυτούς που είναι Αλεξανδρινοί- και παράλληλα παρουσιάζει ως δεδομένη τη συναίνεσή τους ως αποτέλεσμα γνώσης, κάτι που καταδικάζει την ενδεχόμενη μη- συναίνεση στο καθεστώς της άγνοιας.
[381]. Αντίστοιχα κι εδώ ενδεχόμενες αντιρρήσεις από τους αποδέκτες παρουσιάζονται ως σύμπτωμα ελαφρότητας.
[382]. Αλ. Σούτσος, *Πανόραμα της Ελλάδος*..., ό.π., 35- 38.
[383]. Ανδρ. Λασκαράτος, *Ποιήματα*, ό.π., 421- 423.
[384]. Η. Τανταλίδης, *Ποιήματα*..., ό.π., 35- 36
[385]. Ι. Γρυπάρης, *Άπαντα*..., ό.π., 286- 288.
[386]. Άγγ. Σικελιανός, *Άπαντα. Λυρικός βίος*, τόμ. Β', φιλ. επιμ. Γ. Π. Σαββίδης, Αθήνα, Ίκαρος, 1981 (α' έκδ. 1966), 56- 57.

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΡΑΤΑΣΟΥ

12) Ο μονολογιστής είναι δυνατόν να χρησιμοποιεί την προστακτική (ιδιαίτερα την αρνητική, στην αρχή του μονολόγου), χειραγωγώντας τον αποδέκτη και οδηγώντας τον στη σιωπή, είτε με διακριτικό είτε με επιθετικό τρόπο:

«Ο καλογιάννος»[387]
Μη με ρωτάς πούθ' έρχομαι, μη με ρωτάς πού τρέχω·

«Ο κυβερνήτης από το μνήμα του»[388]
Τι κλαις; - Δε θέλει δάκρυα του τάφου τούτου ο λίθος/ για τη σκληρότατη πληγή που μ' άνοιξε το στήθος·/ βρύση τα μάτια σου ας γενούν, πονετικέ διαβάτη,/ να κλάψης την Ελλάδα μου, πούναι πληγαίς γιομάτη.

«Ασκραίος» (Κ. Παλαμά, τόμ.5, *Η Ασάλευτη ζωή*, 1904, 203-222)
Και *μη μου πης* «έλα κοντά» και μη μου κράξης «φεύγα»,/ ω ξένε, που σ' αγνάντεψα και γνώρισα ποιος θάσαι! [...] / «Θάμα είν' ο λόγος σου!» θα πης· μα σώπα, στάσου κι άκου! (ό.π., 203) [...]/ Κι ήρθα σ' εσένα ακάλεστος, και τη βαριά τη Λύρα/ σ' εσέ την εμπιστεύομαι, των όλων θησαυρό, (ό.π., 221- 222)

«Η τρισεύγενη» (Κ. Παλαμά, τόμ. 5, *Η Ασάλευτη ζωή*, 1904, 244- 245)
Μεγάλη, ναι! μα *μην ξεχνάς*· δεν είμ' εγώ μεγάλη/ από τη γνώμη του σοφού κι απ' του ήρωα τ' ατσάλι,/ κι απ' του προφήτη τη φωνή, που ανοίγει τα μνημούρια, (ό.π., 245)

«Ο γκρεμιστής» (Κ. Παλαμά, τόμ.17, *Δειλοί και σκληροί στίχοι*, 1928, 168- 169)
Ακούστε. Εγώ είμαι ο γκρεμιστής, γιατ' είμ' εγώ κι ο χτίστης, (ό.π., 168)

«Η δυο γαλαναίς. Τραγούδι εθελοντού»[389]
Ακριβή αγάπη μου, φεύγω. *Μη ζηλεύης*! / Κάποια άλλη έμορφη ν' αγαπώ αρχίζω, [...] / Όμως αν ζηλεύεσθε, α! σας ξεχωρίζω·

«Το κρίμα»[390]
Άκου, παπά, το κρίμα μου... Δεν είν' αυτό μονάχο [...] / *Μη μου τραβάς* το χέρι σου απ' το δικό μου χέρι!/ Όχι, παπά, δεν έκλεψα, δε μάτωσα μαχαίρι.../ Άκου, παπά, το κρίμα μου:

---

[387]. Αρ. Βαλαωρίτης, *Β' Ποιήματα και πεζά*, ό.π., 214- 216· το παράθεμα: 214.
[388]. Γ. Μαρκοράς, *Ποιήματα*..., ό.π., 182.
[389]. Γ. Δροσίνης, *Άπαντα*, Α'..., ό.π., 110.
[390]. Γ. Δροσίνης, *Άπαντα*, τόμ. Α': *Ποίηση (1888[1880]- 1902)*, φιλ. επιμ. Γ. Παπακώστας, Αθήνα, Σύλλογος Προς Διάδοσιν Ωφελίμων Βιβλίων, 1995, 453- 458· το παράθεμα: 453.

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΡΑΤΑΣΟΥ

«Το τρελλό»[391]

Εμπρός τα όργανα! θα τραγουδήσω·/ λάμιαις, βρυκόλακες σταθήτε ’πίσω./ ... Σεις *μη μακρύνεσθε,* για με ’μιλώ.../ Γελάτε, χα- χα- χα!...- Είμαι τρελλό!// Ω, μη! το γέλοιο σας είν’ άγριο, φθάνει·/ γελάτε μέσα σας, το ίδιο κάνει

«Της σειρήνας το τραγούδι»[392]

Λοστρόμε, νάφτες, καπετάνιε,/ τιμόνι *αφίστε* και σκοινιά! [...] / Ανθρώπου πρόσωπο κι ανθρώπου/ μιλιά ξανά μου να χαρώ!/ Σιμώστε, ακούστε! Μια σπλαχνιά!/ Κοντά μου ελάστε! [...] // Ξένοι, όλοι ξένοι! Ως κι αφτοί ακόμα/ στα ξάρτια και τις σταβρωσιές!/ Γιατί είστε σεις; Δεν είν’ για σας/ πως ζείτε μίσος; [...] // Πώς ο καλός μου τόσο αργεί [...] // *Μη μου το πεις*- στην αγκαλιά/ παιδί του παίζει και γελούν!/ Ψέμα, είπες ψέμα!/ Δέκα οργιές κάτω!

«Ο Στράτης Θαλασσινός στη Νεκρή Θάλασσα» (Γ. Σεφέρη, *Ημερολόγιο Καταστρώματος* Β’, 1940, 203- 206)

Έλα μαζί μου να σου δείξω το τοπίο: [...] (ό.π., 205)/ Gentlemen,/ συνεχίζουμε την περιοδεία μας/ πολλές οργιές κάτω απ’ την επιφάνεια του Αιγαίου. (ό.π., 206)

«Της Αντιγόνης προς την Ισμήνη» (Ζωή Καρέλλη, Β’, *Κασσάνδρα και άλλα ποιήματα,* 1955, 34- 35)

Μη θαρρείς αδερφή,/ πως δε με πτοεί φόβος άστοργος/ με παιδεύει [...] / Μα δεν μπορώ αλλιώς αδερφή μου,/ να έχω τη ζωή μου, (ό.π., 34)

«Κοιμωμένη»[393]

Ώ, *μη μου τον ταράζετε* τον ύπνο μου, δω πέρα

«Ροδίλη»[394]

Ροδίλη, αγάπη μου Ροδίλη,/ άκουσε που σ’ το λέω! [...] / στη χώρα. *Να μην πας*! Θα σε προσμένω

«Ο χορός των ίσκιων»[395]

Μην ακούς απάνω/ την αστροφεγγιά,/ μην ακούς τι νεύει· [...] / Μην ακούς τριγύρω,/ η λευκή νυχτιά/ μη σε ξεπλανεύη· [...] / Μην ανατριχιάζης!/ έλα δω με μας,

[391]. Γ. Τσακασιάνος, *Άπαντα*, ό.π., 82- 83· το παράθεμα: 82.
[392]. Π. Βλαστός, *Η Αργώ*..., ό.π., 225- 238· το παράθεμα: 225, 226, 228.
[393]. Μυρτιώτισσα, *Άπαντα*..., ό.π., 184.
[394]. Μυρτιώτισσα, *Άπαντα*..., ό.π., 88- 89: το παράθεμα 88.
[395]. Κ. Χατζόπουλος, *Τα ποιήματα*, φιλ. επιμ. Γ. Βελουδής, Αθήνα, Νεοελληνική Βιβλιοθήκη- Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, 1992, 272- 273· το παράθεμα: 272, 273.

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΡΑΤΑΣΟΥ

14) Ο μονολογιστής διαλέγει να μιλήσει ή παρουσιάζεται να αναγκάζεται να μιλήσει σε αποδέκτες που κοιμούνται:

«Η Ελληνίδα μητέρα»[396]

Κρέμεται κοντά στην κούνια το σπαθί, μωρό μου που κοιμάσαι, όμως το χέρι που το έσφιξε για τη νίκη δεν είναι πια μαζί μας.

«Ο τυφλός Χορμοβίτης»[397]

Επαίτης ο τυφλός παρίσταται καθήμενος επί των βαθμίδων της εκκλησίας και παραπονούμενος, ενώ το τέκνον αυτού κοιμάται τον αμέριμνον ύπνον της αθωότητος.

Κι απόψε πάλε νηστικός! ... κι απόψε χωρίς δείπνο,/ Δημήτρη μου, στον ύπνο!.../ Άλλα κοιμώνται σ' αγκαλιές, σε δροσερά στρωσίδια,

«Ένα σκυλί μέσα στη νύχτα» (Γ. Ρίτσου, *Ποιήματα*, Γ', 94- 102)

(Μια γυναίκα γυμνή στο κρεβάτι [...] Ίσως κοιμάται [...] Όσο μιλάει ο άντρας, εκείνη μένει με κλειστά μάτια, χωρίς την παραμικρότερη φρικίαση στο πρόσωπό της. Αναλλοίωτη. Μήπως δεν ακούει; Εκείνος σχεδόν το εύχεται. Ωστόσο επιμένει να μιλήσει σα να μιλάει στον εαυτό του):

Δεν το συνάντησες λοιπόν, εκείνο το σκυλί; Ευτυχισμένο, σου λέω,/ με μια σιωπηλή περηφάνεια και σεμνότητα,/ μοναχικό και πληρωμένο [...]/ Κοιμήθηκες; (ό.π., 102).

«Jenny» (D. G. Rossetti)[398]

«Lazy laughing languid Jenny, / fond of a kiss and fond of a guinea,/ whose head upon my knee to-night [...] But while my thought runs on like this».

Β8- δ. Η επιλογή της σιωπής: «Andrea del Sarto (Called "The Faultless Painter")» (R. Browning)- «Κάτω απ' τον ίσκιο του βουνού»: *Τέταρτη διάσταση* (Γ. Ρίτσος).

[396]. Διονυσίου Σολωμού *Άπαντα*, τόμ. Β': *Παράρτημα*, ό.π., 111- 112· το παράθεμα: 111.

[397]. Αρ. Βαλαωρίτης, *Β' Ποιήματα και πεζά*, ό.π., 172- 173· το παράθεμα: 172.

[398]. «Γελαστή, νωθρή, κουρασμένη Jenny, που σου αρέσει ένα φιλί, που σου αρέσει μία γκινέα, με το κεφάλι σου στα γόνατό μου απόψε [...] Μα ενώ οι σκέψεις μου έτσι τρέχουν» (βλ.: *The Victorians. An Anthology of Poetry and Poetics*, έκδ. V. Cunningham, Οξφόρδη, Blackwell Publishers, 2000, 621- 624). Για το συγκεκριμένο ποίημα αξίζει να σημειωθεί η εξής παρατήρηση του D. A Harris («D. G. Rossetti's "Jenny": Sex, Money, and the Interior Monologue», *Victorian Poetry* 22 (1984), 197- 215): «Η Jenny κοιμάται καθ' όλη τη διάρκεια του λόγου του πρωταγωνιστή, αφήνοντάς τον σε ένα κενό χωρίς ήχο [...]. Ο μονολογιστής αντιμετωπίζει μια περίσταση λόγου που τον αποκλείει από την επικοινωνία: ο "ακροατής" δεν έχει τις αισθήσεις του σε εγρήγορση. Απευλευθερώνεται έτσι ώστε να δημιουργήσει τον κόσμο του, και πραγματικά τον ίδιο τον ακροατή του, κατά βούληση (ό.π., 199) [...]. Η πολιτική σάτιρά του, αποκλείοντας τη Jenny από την εξωτερική αναπαράσταση που επιτρέπεται σε τυπικούς ακροατές [...], του δίνει τη δυνατότητα να αναπτύξει μια ολοκληρωτική ιδιωτικότητα μέσα στην οποία μπορεί ξετυλίξει πλήρως το νου του (ό.π., 200) [...]. Η έλλειψη συνείδησης της Jenny εγγυάται στον πρωταγωνιστή την ελευθερία να γεμίσει το μυαλό της με δικές του αντιλήψεις (ό.π., 205)». Ωστόσο, το ζήτημα που τίθεται είναι εάν πράγματι ο μονολογιστής *αποκλείεται* από την επικοινωνία με την αποδέκτρια, τη συνομιλία με αυτή, λόγω του ύπνου της, ή εάν αυτός ο αποκλεισμός είναι ουσιαστικά δική του επιλογή.

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΡΑΤΑΣΟΥ

Σε αρκετές περιπτώσεις[399], ο εγγεγραμμένος κειμενικά αποδέκτης δεν λειτουργεί ως συνομιλητής και δεν λειτουργεί με αυτό τον τρόπο, όχι μόνον επειδή ο μονολογιστής επιχειρεί να τον αποσιώπησει, αλλά και επειδή ο ίδιος ο αποδέκτης επιλέγει να είναι σιωπηλός. Στη συνέχεια σχολιάζονται δύο μονοδραματικά ποιήματα, το «Κάτω απ' τον ίσκιο του βουνού» του Ρίτσου (*ΤΔ*, 137- 157), και το «Andrea del Sarto (Called "The Faultless Painter")» του Browning (*The Poems*, τόμ. Α, ό.π., 643- 650). Σε αυτά αφενός ο αποδέκτης επιλέγει να μην είναι συνομιλητής, φθάνοντας στο σημείο να αρνηθεί και την παρουσία του ως αποδέκτη (φεύγοντας, δηλαδή, από τη σκηνή του μονολόγου), αφετέρου οι μονολογιστές επιχειρούν να χειραγωγήσουν "θετικά" τους αποδέκτες με τρόπο ώστε να συνεχίσουν να είναι αποδέκτες.

Να σημειωθεί εξαρχής ότι στο μονοδραματικό ποίημα του Ρίτσου δεν έχουν ενδιαφέρον μόνον οι τρόποι με τους οποίους εκδηλώνεται η επιλογή της αποδέκτριας να μη μιλήσει. Ενδιαφέρον παρουσιάζει και το γεγονός ότι η σιωπή έχει αυτοαναφορική βαρύτητα. Με άλλα λόγια, ο τρόπος με τον οποίο εκδηλώνεται η σιωπή σχολιάζει την ίδια τη λειτουργία της σιωπής[400] (κάτι που ισχύει για πολλά- αν όχι για τα περισσότερα- μονοδραματικά ποιήματά του Ρίτσου). Όπως επίσης συμβαίνει στα περισσότερα μονοδραματικά ποιήματα του Ρίτσου, ο μονόλογος πλαισιώνεται από προλογικό και επιλογικό σημείωμα. Στο προλογικό σημείωμα προσδιορίζεται η ομιλήτρια, το ενέργημα και η αποδέκτρια του λόγου: «Στους πρόποδες ενός ψηλού βουνού, ένα παλιό μισοερειπωμένο αρχοντικό. Φθινοπωριάτικο βράδι. Σ' ένα υπνοδωμάτιο του σπιτιού, η μεγάλη ανύπαντρη κόρη, κάπου 70 χρονώ, μιλάει στην παλιά τροφό της. Η Τροφός θάναι περισσότερο από 100 χρονώ, ίσως και 200. Μοιάζει με μια ταριχευμένη αιωνιότητα, απόλυτα σιωπηλή, υπομονετική, αινιγματική, σαν ζυμωμένη με χώμα που, απ' τον πολύ καιρό, έχει σκάσει ο πηλός τόπους- τόπους. Δεν μπορείς να καταλάβεις αν η σιωπή της είναι κούραση, σοφία, άγνοια, ανοχή, κατανόηση, γενική καταδίκη, γενική παραδοχή, στοργή, κατάφαση, άρνηση, εχθρότητα, ηλιθιότητα ή ένα δικό της ξεχωριστό όνειρο. Το υπόλοιπο σπίτι φαίνεται ακατοίκητο·» (ό.π., 137).

Το προλογικό σημείωμα προσδιορίζει μιαν αποδέκτρια που δεν μένει απλώς σιωπηλή, αλλά παρουσιάζει αναλογίες, «μοιάζει», με μια «ταριχευμένη αιωνιότητα, απόλυτα σιωπηλή»· πρόκειται για μια σιωπή, που έχει γίνει σώμα, χωρίς να είναι ακριβώς

[399]. Βλ. π.χ. τα εξής: «Φοινικιά» του Κ. Παλαμά (τόμ. 5, *Η Ασάλευτη ζωή*, 1904, 129- 139), «Οι αιχμάλωτοι» της Καρέλλη (Β', *Κασσάνδρα και άλλα ποιήματα*, 1955, 29- 30), «Η γέφυρα (μια απολογία που δε ζητήθηκε)» του Γ. Ρίτσου (τόμ. Γ', 297- 309), «Η ώρα των ποιμένων» του Γ. Ρίτσου (τόμ. Δ', 283- 296), «Φαίδρα» του Γ. Ρίτσου (*ΤΔ*, 295- 315).

[400]. Η λέξη με τη μεγαλύτερη συχνότητα εμφάνισης στα ποιητικά παραθέματα ίσως είναι η λέξη σιωπή. Αν και ο τρόπος με τον οποίο επιτυγχάνεται η σιωπή των αποδεκτών και παράλληλα θεματοποιείται η σιωπή ως όρος του μονοδραματικού μοντέλου επικοινωνίας στους ίδιους τους μονολόγους είναι θέμα που παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον δεν είναι δυνατόν να επιμείνουμε σε αυτό.

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΒΑΤΑΣΟΥ

χαρακτήρας ούτε όμως και αλληγορία (και άρα αποκάλυψη της σημασίας της σιωπής και της προέλευσής της). Η αινιγματική τροφός, που μοιάζει με τη σιωπή, δεν αποκρυπτογραφείται στο προλογικό σημείωμα, ώστε να μπορέσουμε να τη θεωρήσουμε ένα σταθερό δεδομένο. Η ομιλήτρια, ωστόσο, επιδιώκει να δώσει την ερμηνεία που η ίδια θέλει στη σιωπή της αποδέκτριας· θέλει να ακινητοποιήσει ερμηνευτικά τη σιωπή της τροφού με τον τρόπο που την διευκολύνει. Οι ρωγμές της τροφού- σιωπής («σαν ζυμωμένη με χώμα που, απ' τον πολύ καιρό, *έχει σκάσει ο πηλός* τόπους- τόπους», ό.π., 135) δεν αποκαλύπτουν τη σημασία της, αλλά ποικίλες πιθανές σημασίες. Πρόκειται για ένα φάσμα ερμηνειών της σιωπής, το οποίο ισχύει για τους περισσότερους αποδέκτες που επιλέγουν να μην είναι συνομιλητές: από «κούραση, σοφία, άγνοια, ανοχή, κατανόηση, γενική καταδίκη, γενική παραδοχή, στοργή, κατάφαση, άρνηση, εχθρότητα, ηλιθιότητα ή ένα δικό της ξεχωριστό όνειρο» (ό.π., 137).

Η μονολογίστρια υποδηλώνει τον ιδανικό της τρόπο ύπαρξης καθώς και ό,τι τον απειλεί, περιγράφοντας και αξιολογώντας τον χώρο και τα πράγματα. Βρίσκει απειλητικό το σκοτάδι, γιατί στο πλαίσιό του η θέση της γίνεται αόριστη (: δεν ορίζεται από την ευκρινή θέση των πραγμάτων). Σε αυτές τις συνθήκες αισθάνεται έντονα να ετεροπροσδιορίζεται και να χάνει την ανεξαρτησία της φωνής της: «Σαν σβήνει το φως, δεν έχω πια πού να μείνω,/ *χάνω τον ορισμένο χώρο*, τον σχεδόν δικό μου. Νιώθω τότε/ την κυριαρχία του πελώριου βουνού πάνω στη μοίρα μας·- αυτό το βουνό [...]/ δεν αφήνει το σπίτι ν' ανασάνει,/ ιδίως απ' το μέρος του γυναικωνίτη [...]/ μόνο το υδραγωγείο, σκαμμένο μέσα στο βουνό,/ είχε μια κάποιαν ανεξαρτησία, μια φωνή δική του,» (ό.π., 137). Τον δικό της «ορισμένο χώρο» δεν απειλεί μόνον η αοριστία και ο ετεροπροσδιορισμός, με τη μορφή ενός δεδομένου Άλλου («του πελώριου βουνού»). Απειλητικότερη εμφανίζεται η ενδεχόμενη απειλή, που προέρχεται από τον «μέγα ανοιχτό κάμπο»: «Απ' την άλλη μεριά του σπιτιού/ είταν ο μέγας κάμπος ανοιχτός [...]/ όμως κ' εκεί σκοτείνιαζε μεμιάς μέσα στο δείλι/ κ' είταν αόριστη η έκταση, επίβουλη η θέα, [...]/ Με τρόμαζε κι αυτό, ίσως πιότερο/ κι απ' το βουνό, *σα νάταν κάτι να μας πάρουν/ ή κάτι να φέρουν κ' είμαστε απροετοίμαστοι*-» (ό.π., 138). Το καταρχάς θετικό χαρακτηριστικό του «*ανοιχτού* κάμπου» μετατονίζεται αρνητικά από τη σκοπιά της μονολογίστριας και παρουσιάζεται ισοδύναμο με την αοριστία και το ενδεχόμενο του ετεροπροσδιορισμού (όπως ισχύει, δηλαδή, και στην περίπτωση του «πελώριου βουνού»). Το ιδεώδες της μονολογίστριας είναι οι σαφώς ορισμένες και παγιωμένες συνθήκες: «Αν έμενα κάποιες φορές ως αργά στο προαύλιο, [...]/ είταν να δω τις τελευταίες ανταύγειες του ηλιογέρματος [...] (ό.π., 138)/ ώσπου ν' ανάψουν τ' άστρα και τα φώτα/ πίσω απ' τα παράθυρα, κι *όλη η ρευστότητα* του απόβραδου/ *να γίνει* ένα μπράτσο *ορισμένο*» (ό.π., 139). Τέτοιες συνθήκες,

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΡΑΤΑΣΟΥ

κατά τη μονολογίστρια, περιορίζουν την πιθανότητα της παρεμβολής των Άλλων στον κόσμο της. Το υποκείμενο αισθάνεται να απειλείται από το δούναι- λαβείν μιας επικοινωνίας που ακολουθεί το μοντέλο του διαλόγου. Η διαλογική συνάντηση δεν γίνεται αντιληπτή ως μία ενεργητική διαδικασία, αλλά μια παθητική κατάσταση (δεν είναι "δίνουμε- φέρνουν", αλλά "παίρνουν- φέρνουν").

Και ο ιδεώδης χώρος της μονολογίστριας είναι κλειστός και φωτισμένος. Έτσι προστατεύεται από τον δεσποτικό ήσκιο του βουνού, αλλά και από την αχανή ρευστότητα της ανοιχτής έκτασης του κάμπου. Στους προηγούμενους στίχους (με την αναφορά στον γυναικωνίτη) εμφανίζονται επιπλέον τα πρώτα σημάδια, που υποδηλώνουν ότι η μονολογίστρια επιχειρεί να χειραγωγήσει την αποδέκτριά της, παρουσιάζοντας την προσωπική εμπειρία της ως *γυναικεία* εμπειρία. Ανάγοντας την προσωπική της εμπειρία σε γυναικεία, αρχίζει να στοιχειοθετεί ένα πεδίο κοινό (στο οποίο επανέρχεται) και για τις δύο, ώστε να επιτύχει τη συναίνεση, την αποδοχή και τη σιωπή της τροφού.

Η μονολογίστρια απευθύνεται στην τροφό μέσω των τυπικών σχημάτων που αποβλέπουν στην αποσιώπηση του αποδέκτη (βλ. αναλυτικά στην ενότητα Β8-γ). Ορισμένα από αυτά, αμιγώς, διεκδικούν "επιθετικά" τη σιωπή της τροφού. Έτσι, χρησιμοποιεί προστακτικές: «Νένα, μη σβήσεις ακόμη το φως. *Κάθησε* λίγο μαζί μου» (ό.π., 137). Ισχυρίζεται ότι η αποδέκτρια αγνοεί ή αδυνατεί να κατανοήσει το θέμα για το οποίο μιλά η ίδια: «*Αλήθεια, νένα*, δεν τσούζαν τα μάτια σου απ' τον ήλιο; *Τι αγνάντευες* πέρα; / τον κάμπο ή το διάστημα; τη ζωή ή την ανάμνηση; / ή τα πάντα μαζί; Τόσο αφημένη και δοσμένη. Πού να ξέρεις.» (ό.π., 143). Επιχειρεί να αναδείξει τη σιωπή ως αξία, (την οποία, ως αξία, θα πρέπει να υιοθετήσει η αποδέκτρια): «κι όταν νυστάζουν οι άνθρωποι είναι τόσο καλοί κι αξιαγάπητοι-/ έτσι δεν είναι, νένα; Τους νεκρούς και τους κοιμισμένους/ μπορούμε να τους αγαπούμε ελεύθερα- δεν είναι αντίπαλοι πια,/ είναι απ' τα πριν παραδομένοι. Έτσι κ' εμείς μπορούμε/ χωρίς ταπείνωση να τους παραδοθούμε. Νύσταξες, νένα.» (ό.π., 147). «Μια φορά βρήκα ένα φτερό απ' το ξεσκονιστήρι σου/ μέσα σ' ένα βιβλίο μου, και μια στιγμή φαντάστηκα/ πως είταν από κάποιο μυστηριακό πουλί [...]/ όμως σε λίγο κατάλαβα/ πως είταν απ' το ξεσκονιστήρι σου [...]/ Μήπως κι αυτό δεν είναι ένα καλό, σπιτίσιο πουλί, / πιστό στα χέρια σου;- τίποτα δε ζητάει, δεν κελαηδάει/ (η σιωπή είναι πάντοτε πιο εκφραστική)» (ό.π., 154-155).

Ορισμένοι άλλοι τρόποι απεύθυνσης που αποβλέπουν στην αποσιώπηση της τροφού συνδυάζουν το στοιχείο της "επιθετικής" διεκδίκησης της σιωπής της τροφού με την προσπάθεια εξευμενισμού της: με το σχήμα της υποτιθέμενης αμοιβαίας κατανόησης των "γυναικείων" εμπειριών, με ρητορικές ερωτήσεις για την εμπειρία της τροφού (που

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΒΑΛΤΑΣΟΥ

υποτίθεται ότι υποδηλώνουν το ενδιαφέρον της μονολογίστριας για την αποδέκτρια), με την υπονόηση κοινών αναμνήσεων, κοινών εμπειριών και κοινής ερμηνείας τους:

Ίσως κ' εσύ να μ' αναγνώριζες- έτσι δεν είναι;-/ απ' τη σπασμένη σκιά μου στις πλάκες της αυλής, [...] / απ' τον καταλυμένο πύργο· - ναι, θα μ' αναγνώριζες,/ απ' το ύφος της γενιάς μου, απ' το βλέμμα/ που δε σκύβει ποτέ, που δεν καρφώνεται/ στα πρόσωπα και στ' αντικείμενα, μα βηματίζει/ κατευθείαν μπροστά, μοναχικό, πέντε μέτρα πιο πάνω απ' τα κράνη/ του παρατεταγμένου εκτελεστικού αποσπάσματος· θα μ' αναγνώριζες,/ καλή μου νένα, βασανισμένη μου, που τίποτα/ ποτέ σου δεν κατάλαβες και που όλα τα νιώθεις (ό.π., 150-151)

Κείνο το καλοκαίρι πύρωναν τα κοσμήματα/ στο λαιμό και στα χέρια· - εσύ δεν ξέρεις- ποτέ σου δε φόρεσες·/ -δε σ' αρέσανε, νένα; ή μήπως τάχα δεν είχες;/ δεν μου τόπες ποτέ- μπορούσα να σου δώσω· (ό.π., 152)

Μη σηκώνεσαι, νένα. / Κάτσε πιο μέσα στο σκαμνί· περιττή πια κάθε προφύλαξη·/ κ' οι διακρίσεις των τάξεων γελοίες. Είμαι βέβαιη/ πως κ' εσύ τους αντίκρυσες έτσι. (ό.π., 153)

Εσύ, βέβαια, θα κέρδισες μιαν αλλιώτικη πείρα./ Εσύ έχεις ζήσει, έχεις δουλέψει- μπερδεύτηκες στα πράγματα και στα εργαλεία-/ δεν είχες καιρό να σκεφτείς- γλύτωσες απ' τη γνώση· (ό.π., 153)

Εσύ έζησες, εγέννησες παιδιά· σου σκοτώθηκαν,/ [...] κάτι άκουσα./ Μα τι' ναι ο πόνος ο δικός σου μπρος στη δική μου στέρηση,/ [...] Εσύ δεν ξέρεις./ Όμως το θάνατο τον ξέρεις. Είδες κ' εσύ τους νεκρούς μου./ Ίσως και νάδες ολόκληρο το θάνατο στρωμένον σα σεντόνι στο κρεββάτι σου. (ό.π., 154)

Όχι, δε θέλω να το ομολογήσεις- μήτε σε ρωτώ. [...]/ Μόνο, σε παρακαλώ,/ κρατήσου λίγο ακόμα, κρατήσου, μη φύγεις,[...]/ μη φύγεις νωρίτερα από μένα,/ γιατί όσο κι αν αλλιώς μοιραστήκαμε τους ίσκιους και τους ήχους των πραγμάτων, [...]/ ωστόσο ζήσαμε κ' οι δυό μας ανάμεσα/ στα ίδια πράγματα- στα ίδια, ναι,- με το ίδιο όνομα. (ό.π., 154)

Νένα, πού πας; Κ' εσύ μ' αφήνεις; Τι άκαμπτη που έγινες./ Θυμήθηκες λοιπόν την ταπεινή καταγωγή σου; Πηγαίνεις με κείνους;/ Τα μάτια σου είναι στρογγυλά και τρομερά. Τι βλέπουν/ που εγώ δεν μπορώ να το δω; Μη μου κρατάς ακόμη κάκια/ που κάποτε σε χτύπησα με τη σκούπα σου; Το ξέρεις/ είμουνα μια δυστυχισμένη. Στάσου, νένα. Στάσου. Στάσου. (ό.π., 156)

Η ομιλήτρια δηλώνει εξαρχής το σκοπό της. Όπως οι περισσότεροι μονολογιστές, δεν θέλει να συνομιλήσει με τον αποδέκτη, αλλά να μιλήσει ενώπιον ενός ακινητοποιημένου ακροατή: «Δεν ξέρω, απόψε νιώθω την ανάγκη να μιλήσω, -*τώρα/ που τίποτα πια δε σημαίνει να μιλήσω ή όχι*» (ό.π., 139). Είναι τόσο κυριολεκτική, ώστε ουσιαστικά αποκαλύπτει την τακτική πολλών μονολογιστών (ιδίως στο είδος των δραματικών μονολόγων). Νιώθει την ανάγκη να μιλήσει, αλλά αυτή η ανάγκη ορίζεται από τη συγκεκριμένη περίσταση στην οποία ο λόγος της δεν έχει επικοινωνιακό αντίκρυσμα: «τώρα/ που τίποτα πια δε σημαίνει να μιλήσω ή όχι». Όταν κάποιος μιλάει *με*

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΒΑΤΣΟΥ

κάποιον, η πράξη του («να μιλήσω») έχει πάντα σημασία *για* εκείνον στον οποίο απευθύνεται, με την έννοια ότι ξεκινάει μια επικοινωνιακή περίσταση, έναν διάλογο με τον αποδέκτη ο οποίος ενδέχεται να απαντήσει, συναινώντας ή αμφισβητώντας. Με το να λέει όμως η μονολογίστρια ότι «νιώθ[ει] την ανάγκη να μιλήσ[ει], -τώρα/ που τίποτα πια δε σημαίνει να μιλήσ[ει] ή όχι» αρνείται στην τροφό τη δυνατότητα να αντιδράσει όπως κάθε πρόσωπο, όταν μιλάει κάποιος άλλος. Παρουσιάζει, έμμεσα, ως αδιανόητο τον λόγο της τροφού, υποβιβάζοντάς την, έτσι, στο καθεστώς των άφωνων πραγμάτων. Η αποδέκτρια είναι για την ομιλήτρια ένα "πράγμα" που επιβεβαιώνει τον «ορισμένο χώρο» της, τον «σχεδόν δικό» της.

Αυτό το "πράγμα" είναι δεκτικό («η σιωπή είναι πάντοτε πιο εκφραστική», ό.π., 155) καθώς η μονολογίστρια είναι ελεύθερη να το ερμηνεύσει κατά το δοκούν. Οι μονολογιστές, γενικότερα, διαλέγουν τη σιωπή των αποδεκτών, την εκτιμούν για να αναπτύξουν τον δικό τους λόγο, συσπειρωμένοι στο εγώ τους, ενώ, όταν ορισμένοι από τους τελευταίους αρχίζουν να επιζητούν αλλαγή των ρόλων, τους αποσιωπούν, ώστε να μείνουν αντηχείο του λόγου τους. Η σιωπή των αποδεκτών είναι όμως ταυτόχρονα επικίνδυνη, όταν είναι αποτέλεσμα επιλογής, όπως συμβαίνει με την τροφό- σιωπή, αφού στο βαθμό που η τελευταία θα επέλεγε να αποσυρθεί, θα αμφισβητούσε με αυτή την πράξη το μονολογικό μοντέλου λόγου. Ο ενδεχόμενος αποδέκτης στους μονολόγους πρέπει να είναι σιωπηλός (ο μονολογιστής φροντίζει για την αποσιώπησή του), αλλά πρέπει να είναι και δεκτικός, να "μένει" ως αποδέκτης, αλλιώς απειλεί την εξουσία του μονολογιστή. Για αυτόν το λόγο, ένας αποδέκτης που επιλέγει να είναι σιωπηλός (όπως προκύπτει από το γεγονός ότι η τροφός φεύγει από τη σκηνή και πηγαίνει «με κείνους»)[401], είναι επικίνδυνος και, ως εκ τούτου, ο μονολογιστής πρέπει να τον χειραγωγήσει διττώς: πρώτον να τον αποσιωπήσει για να μη γίνει συνομιλητής και δεύτερον να τον κρατήσει ως παρουσία, για να μπορέσει ο ίδιος να είναι μονολογιστής. Ο χειρότερος αποδέκτης ενός μονολογιστή, είναι εκείνος που τον εγκαταλείπει. Η αποχώρησή του δεν είναι μόνο αμφισβήτηση του μονολογικού μοντέλου, αλλά και ριζική υπονόμευσή του, καθώς η πράξη του αυτή αποτελεί (εκ των υστέρων βέβαια) μια μορφή απάντησης.

Όπως έχουμε δείξει, το ενδεχόμενο να μιλήσει ο αποδέκτης μπορεί να αποτραπεί, καθώς οι μονολογιστές διαθέτουν ένα ευρύ φάσμα τακτικών αποσιώπησής του. Σε τέτοιες

[401]. «Νένα, πού πας; Κ' εσύ μ' αφήνεις; Τι άκαμπτη που έγινες./ Θυμήθηκες λοιπόν την ταπεινή καταγωγή σου; Πηγαίνεις με κείνους;» (157). Το ποιοι είναι «κείν[οι]», φαίνεται να είναι δεδομένο τόσο για τη μονολογίστρια όσο και για την τροφό. Έτσι, στο τέλος πια του μονολόγου, προκύπτει μία επιπλέον διάσταση ανταγωνισμού. Αναδρομικά αντιλαμβανόμαστε ότι ενδεχόμενως η μονολογίστρια, σε όλη τη διάρκεια του μονολόγου, επιδιώκει να αποτρέψει την απειλή της εγκατάλειψής της από την τροφό και της προσχώρησης της τελευταίας στις τάξεις «κείν[ων]».

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΒΑΤΑΖΟΥ

περιπτώσεις το μοντέλο του μονολόγου αμφισβητείται προσωρινά, ενώ η πράξη της αποχώρησης ακυρώνει οριστικά τη δυνατότητά του μονολογιστή να *συνεχίσει* να είναι μονολογιστής και σημαίνει ότι ο αποδέκτης λειτουργεί επιθετικά ως συνομιλητής.

Η θεματική εμμονή της ομιλήτριας στον μονόλογο που μας απασχολεί έχει σχέση με την ακυρωμένη δυνατότητά της να αντιτάξει ενεργητική στάση απέναντι στη μοίρα και στον ζωντανό θάνατο· σε κρίσιμο σημείο του απολογισμού της διαπιστώνει ότι «όλα τ' αφήσαμε στη μέση,/ όλα τ' αφήσαμε στην τύχη. Κ' έγιναν / χωρίς εμάς. Εμείς μείναμε πίσω/ μετανιωμένοι ή αμετάνιωτοι- τι σημαίνει; / ταπεινωμένοι ή αλαζόνες- το ίδιο κάνει» (ό.π., 147). Μέχρι τέλους υπεκφεύγει να προσδιορίσει τη θέση της ως προς τα δύο ζεύγη (στους μετανιωμένους ή στους αμετανόητους, στους αλαζόνες ή στους ταπεινωμένους) η οποία, ωστόσο, έχει ουσιαστική σχέση με την ακυρωμένη ενεργητική στάση έναντι της μοίρας, αντίθετα με τις δηλώσεις της ότι αυτοί οι προσδιορισμοί δεν «σημαίνουν» και κάνουν το ίδιο.

Η μονολογίστρια στο πλαίσιο του απολογισμού της ερμηνεύει, με τη διάκριση ανδρών- γυναικών, και τη στάση των άλλων έναντι του ίσκιου του βουνού, της μοίρας. Οι άνδρες, ριγμένοι στην πράξη και στην αστόχαστη μακαριότητα, της έμοιαζαν πάντα να κερδίζουν τη μάχη έναντι του χρόνου: «Ίσως γι' αυτό οι δικοί μας ξενητεύτηκαν,/ κατέβηκαν στα παράλια, ετοίμασαν καράβια,/ έκαναν εκστρατείες και ναυμαχίες, λέει,/ μόχθησαν και ίδρωσαν αλλιώς, ίσως μονάχα/ για να ξεπλύνουν τον ίσκιο του βουνού μέσα στη θάλασσα,/ να ξεπλυθούν, να πνιγούν μες στο νερό, να γλυτώσουν/ από τούτον τον κάθετο βράχο· [...]/ Αυτοί, τα μεσημέρια, κατέφευγαν στα δημόσια λουτρά/ παίζοντας ίσως και γελώντας γυμνοί (ό.π., 141) [...]/ Ώρες- ώρες/ παρατηρούσα τον πατέρα που γερνούσε- πάντα ωραίος,/ όμως λιγότερο ευκίνητος και δυνατός- μια άλλη ωραιότητα-» (ό.π., 142). Ο τρόπος των αντρών δεν μπορούσε να είναι και δικός της. Επικαλούμενη την υποτιθέμενη κοινή γυναικεία φύση και μοίρα, για να ακινητοποιήσει την αποδέκτρια ως αποδέκτρια, ερμηνεύει παράλληλα την "ανδρική" στάση της μητέρας ως «μάταιη ανυπακοή και σκληρότητα». Ο χρόνος, που σύμφωνα με τα στερεότυπα τα οποία επιστρατεύει η ομιλήτρια, ήταν μια άλλη ωραιότητα για τον πατέρα, για τη μητέρα ήταν ασκήμια: «Αντίθετα η μητέρα/ μετά τον τελευταίο της τοκετό είχε ασκημίσει· [...] / τόξερε και τόκρυβε/ κ' είταν ενοχλημένη, δύστροπη,/ σχεδόν αντιπαθητική·- αυτό που κρύβουμε είναι/ αυτό που πιότερο μας φανερώνει,- έτσι δεν είναι, νένα;-/ κ' ίσως αυτό μας κάνει ενόχους κ' άσκημους- μια απόσπαση,/ μια μεταποίηση και παραμόρφωση της ζωής/ απ' τη δική μας μάταιη ανυπακοή και σκληρότητα,/ απ' τη δική μας περηφάνεια- καλύπτρα της δειλίας μας-/ ανάρμοστη στο φως· ενώ τα έπιπλα/ γερνούν χωρίς αντίσταση κ' έχουν πάντα τη θέση τους μέσα στο σπίτι,/ έχουν μια έκφραση γλυκειάς ταπεινοσύνης-/ και το

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΡΑΤΑΣΟΥ

μπράτσο της πολυθρόνας, [...]/ κάτι επιδοκιμάζοντας, θαρρώ, κάτι λέγοντας:/ "υπήρξα· υπάρχω ακόμη· ευχαριστώ· μου φτάνει"./ Έτσι, θαρρώ, και τα δικά σου χέρια,» (ό.π., 143).

Η μητέρα, ως παραβάτης της γυναικείας, κατά τη μονολογίστρια, μοίρας, κάλυπτε τη δειλία της να «γείρει», χωρίς αντίσταση, επιδεικνύοντας μάταιη ανυπακοή, σκληρότητα και περηφάνεια. Η ίδια δηλώνει ότι εκτιμά τη στοχαστική «έκφραση της γλυκειάς ταπεινοσύνης» των πραγμάτων, στων οποίων το πλαίσιο του τρόπου ύπαρξης, (παρουσιασμένου ως αξίας), επιχειρεί να ακινητοποιήσει την αποδέκτριά της. Πρέπει να διευκρινιστεί ότι η τακτική εξίσωσης της αποδέκτριας και της ίδιας με τα πράγματα, δια της αναγωγής τους σε μοντέλα κοινής γυναικείας ύπαρξης, έχει διπλή στόχευση: συνδέεται με τη (θεματική) υπεράσπιση της αδυναμίας της να αντιτάξει ενεργητική στάση έναντι της μοίρας, αλλά αποβλέπει ακόμη να προστατεύσει τους όρους του μονολόγου της. Η τροφός θα έχει πάντα τη θέση της στο σπίτι· δεν πρέπει να είναι ενοχλημένη, δύστροπη όπως η μητέρα, δεν πρέπει να αποσπαστεί- πρέπει να καθήσει.

Η ομιλήτρια βέβαια έχει αντιληφθεί ότι, ανεξάρτητα από τη βολική για την ίδια διάκριση "ανδρικός τρόπος ύπαρξης"- "γυναικείος τρόπος ύπαρξης", η μητέρα και η τροφός είναι ενεργητικές, ανένδοτες: «Σ' είδα σ' αυτή τη στάση κάποτε, *στυλωμένη* στο προαύλιο,/ μαύρη μέσα στα μαύρα σου, *κόντρα* στη δύση,/ με τα χέρια στη μέση σου- ολόγυρα στον ήλιο που βασίλευε,/ ενώ απ' τ' ανοίγματα των δυο χεριών σου/ οι τελευταίες ακτίνες μου λόγχιζαν τα μάτια. Δεν κατάλαβα τότε./ Αλήθεια, νένα, *δεν τσούζαν τα μάτια σου απ' τον ήλιο*; Τι αγνάντευες πέρα;/ τον κάμπο ή το διάστημα; τη ζωή ή την ανάμνηση;/ ή τα πάντα μαζί; Τόσο αφημένη και δοσμένη. Πού να ξέρεις./ *Ενώ* η μητέρα, ώρες ολόκληρες, κοιταζόταν *ασάλευτη*,/ *στην ίδια στάση κ' εκείνη, όμως ανένδοτη*,/ μες στον πλατύ, μετάλλινο καθρέφτη·» (ό.π., 143). Ασφαλώς η μητέρα και η τροφός δεν βλέπουν τα ίδια πράγματα, αφού η πρώτη αντικατοπτρίζεται, προσηλώνεται στο εγώ της, ενώ η τροφός βλέπει κάτι το οποίο η ομιλήτρια δεν γνωρίζει (την άγνοιά της, όμως, την αποδίδει και στην αποδέκτρια). Αντίθετα με την ερμηνεία της, η στάση των δύο γυναικών είναι όμοια, ως προς τον αλύγιστο χαρακτήρα της. Τα μάτια της μητέρας είναι ανένδοτα "κάτοπτρα" απέναντι στο σκληρό θέαμα του καθρέφτη, τα μάτια της τροφού είναι με υπερφυσικό τρόπο ανένδοτα "κάτοπτρα" («δεν τσούζαν τα μάτια σου απ' τον ήλιο;») στο σκληρό θέαμα του ηλιακού φωτός.

Η ερμηνεία των άλλων, σύμφωνα με τους όρους που επιτρέπουν στον μονολογιστή να συνεχίσει να είναι μονολογιστής, είναι χαρακτηριστικό πολλών μονοδραματικών ποιημάτων, ιδίως δραματικών μονολόγων. Η άρνηση της ομιλήτριας ότι η αποδέκτριά της μοιάζει με τη μητέρα, ως προς το ανένδοτο του τρόπου ύπαρξής της, δεν είναι μόνο

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΒΑΤΣΟΥ

θεματική επένδυση στην υπεράσπιση του, κατ' αυτήν, μοντέλου γυναικείας φύσης, αλλά και υπεράσπιση του μονολογικού μοντέλου.

Χαρακτηριστικό, επίσης, πολλών μονοδραματικών ποιημάτων είναι ότι αρθρώνονται πάνω σε θέματα που αποκαλύπτουν την αποσιώπηση της προοπτικής των άλλων, για να κυριαρχήσει η προοπτική του μονολογιστή και ότι τα ίδια αυτά θέματα ενεργούν έτσι ώστε να σταθεροποιήσουν τους όρους του μονοδραματικού μοντέλου επικοινωνίας. Η ομιλήτρια λέει με εντυπωσιακή ευθύτητα ότι η τροφός είναι η αντίπαλος που υποκαθιστά την αρχική αντίπαλο, τη μητέρα: «κι όταν νυστάζουν οι άνθρωποι είναι τόσο καλοί κι αξιαγάπητοι-/ έτσι δεν είναι, νένα; *Τους νεκρούς και τους κοιμισμένους/ μπορούμε να τους αγαπούμε ελεύθερα- δεν είναι αντίπαλοι πια,*/ είναι από τα πριν παραδομένοι. *Έτσι κ' εμείς μπορούμε/ χωρίς ταπείνωση να τους παραδοθούμε. Νύσταξες, νένα*» (ό.π., 147). Αν η τροφός νυστάζει και αποκοιμηθεί, η μονολογίστρια θα μπορεί να την «αγαπ[άει] ελεύθερα», δεν θα είναι «αντίπαλ[ος] πια», αλλά «από τα πριν παραδομέν[η]». Έτσι, η μονολογίστρια θα μπορεί να συνεχίσει την εξομολογητική της παράδοση, χωρίς όμως «ταπείνωση». Η ομιλήτρια εξομολογείται στην τροφό, προσπαθώντας όμως να προλάβει τον έλεγχο της τελευταίας (επιχειρώντας, δηλαδή, να αποσιωπήσει την προοπτική της). Από αυτή την άποψη, η παράδοση της τροφού στον ύπνο, θα διευκόλυνε μια εξομολόγηση χωρίς την ταπείνωση[402] από το βλέμμα του άλλου, που ελέγχει, κρίνει και αμφισβητεί.

Όμως, η τροφός δεν ενδίδει στην προοπτική της ομιλήτριας: «Μη φύγεις,/ κάνε μου αυτή την τελευταία χάρη, νένα./ Πέρασαν πια τα τρομερά καλοκαίρια. Όπου νάναι/ θα μας αφήσει και το φθινόπωρο. Φτάνει ο χειμώνας. Μη φοβάσαι./ Η πιο καλή εποχή του χρόνου είναι ο χειμώνας- τι καλά-/ *μια γενική συστολή, μια επιστροφή στο κέντρο του εαυτού μας,/ συγκέντρωση, πύκνωση και σμίκρυνση/ ώς την πλήρη εξαφάνιση του σπόρου μες στη μοίρα του ψύχους*,/ ένας ήρεμος θάνατος αυτεπίγνωστος- [...] *Κ' εμείς ανεξάρτητοι*. (ό.π., 155) [...] Μην τρομάζεις, νένα./ Ετοίμασε τώρα τις κάσες μας, το τελευταίο νοικοκυριό μας-/ *από αύριο μπορεί να κοιμόμαστε μέσα στα φέρετρά μας/ σαν μέσα στο καλύτερο αμάξι μου*- πρέπει νάμαστε έτοιμες· [...]/ Νένα, πού πας; *Κ' εσύ μ' αφήνεις*; Τι άκαμπτη που έγινες./ *Θυμήθηκες λοιπόν την ταπεινή καταγωγή σου*; Πηγαίνεις με κείνους;/

[402]. «Αντίθετα η μητέρα/ μετά τον τελευταίο της τοκετό είχε ασκημίσει· [...] / τόξερε και τόκρυβε/ κ' είταν ενοχλημένη, δύστροπη,/ σχεδόν αντιπαθητική·- αυτό που κρύβουμε είναι/ αυτό που πιότερο μας φανερώνει,- έτσι δεν είναι, νένα;-/ κ' ίσως αυτό μας κάνει ενόχους κ' άσκημους- μια απόσπαση,/ μια μεταποίηση και παραμόρφωση της ζωής/ απ' τη δική μας μάταιη ανυπακοή και σκληρότητα,/ απ' τη δική μας περηφάνεια- καλύπτρα της δειλίας μας-/ ανάρμοστη στο φως· ενώ *τα έπιπλα/ γερνούν χωρίς αντίσταση κ' έχουν πάντα τη θέση τους μέσα στο σπίτι,/ έχουν μια έκφραση γλυκειάς ταπεινοσύνης-/ και το μπράτσο της πολυθρόνας, [...]/ κάτι επιδοκιμάζοντας, θαρρώ, κάτι λέγοντας:/ "υπήρξα· υπάρχω ακόμη· ευχαριστώ· μου φτάνει"./ Έτσι, θαρρώ, και τα δικά σου χέρια*» (143). Η γλυκειά ταπεινοσύνη των επίπλων (των πραγμάτων), στα οποία αρκεί να επιδοκιμάζουν, είναι η στάση στην οποία θέλει να οδηγήσει την τροφό, αλλά σε καμία περίπτωση δεν είναι η στάση που επιθυμεί για τον εαυτό της.

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΡΑΤΑΣΟΥ

Τα μάτια σου είναι στρογγυλά και τρομερά. Τι βλέπουν/ που εγώ δεν μπορώ να το δω; Μη μου κρατάς ακόμη κάκια/ που κάποτε σε χτύπησα με τη σκούπα σου; Το ξέρεις/ είμουνα μια δυστυχισμένη. Στάσου, νένα. Στάσου. Στάσου» (ό.π., 156). Η σιωπή εγκαταλείπει την μονολογίστρια, έχοντας αντισταθεί μέχρι τέλους στην παγίδα θανάτου που της είχε στήσει η ρητορική σαγήνη του λόγου της.

Στο μονοδραματικό ποίημα του Browning «Αντρέα ντελ Σάρτο (επονομαζόμενος "ο αλάνθαστος ζωγράφος")»[403], η αποδέκτρια επιλέγει επίσης να μείνει σιωπηλή και να αποχωρήσει. Ο Andrea del Sarto, που έμεινε στην ιστορία με το προσωνύμιο «αλάνθαστος ζωγράφος», παρουσιάζεται να έχει δύο μεγάλες ανικανοποίητες επιθυμίες: να είναι καλλιτέχνης, σύμφωνα με την υψηλή αντίληψη που έχει ο ίδιος για την τέχνη, και να έχει δική του τη Lucrezia, όχι μόνο το σώμα της, αλλά τη σκέψη της και την καρδιά της. Ο μονόλογος υποτίθεται ότι εκφέρεται στο σπίτι τους στη Φλωρεντία και η αποδέκτρια, η Lucrezia, επιλέγει να μείνει σιωπηλή και καθόλου δεκτική στις επιθυμίες του άντρα της. Η Lucrezia ανήκει στο είδος των αποδεκτών που δυσκολεύουν τους μονολογιστές, καθώς επιλέγει να μην ανταποκριθεί στα λόγια του Andrea και, ήδη από τα μισά του μονολόγου του, ετοιμάζεται να τον εγκαταλείψει για να συναντήσει, εν γνώσει του, τον "ξάδελφό" της, που της σφυρίζει συνθηματικά έξω από το σπίτι.

Ο μονολογιστής χρησιμοποιεί ποικίλες μεθόδους απεύθυνσης, για να κρατήσει κοντά του τη Lucrezia, συνδυάζοντας την προστακτική έγκλιση με ικεσίες για συναίνεση: «Ας μη μαλώνουμε όμως άλλο, Λουκρήτσια,/ όχι, αγάπη μου· δείξε λιγάκι υπομονή για μια φορά·/ Κάθησε, κι όλα θα γίνουν όπως θες·/ Στρέφεις το πρόσωπο, αλλά και την καρδιά σου;». Προσπαθεί να επιτύχει συναίνεση με εξαγορά: «Θα δουλέψω λοιπόν για τον φίλο του φίλου σου, μη φοβάσαι,/ θα φτιάξω τα κομμάτια του όπως αυτός τα θέλει,/ όποτε θέλει, θα δεχτώ την αμοιβή που αυτός θα ορίσει,/ και θα βάλω το χρήμα σ' αυτό το χεράκι/ όταν ξανά πιάσει το δικό μου. Θα το πιάσει; Τρυφερά; [...] Μια ώρα πέρασε, μια ώρα που περάσαμε μαζί! Ένα χαμόγελο ακόμη;/ Αν καθόσουν έτσι κάθε βράδι δίπλα μου,/ θα δούλευα καλύτερα, δεν το καταλαβαίνεις;/ Θέλω να πω, θα κέρδιζα περισσότερα, θα σου' δινα περισσότερα» (ό.π., 116-117, 122).

Προβάλλει τον περίκλειστο χώρο ως αξία, ως χώρο δηλαδή στον οποίο μπορεί να προσελκυστεί η Lucrezia, ενώ, παράλληλα, παρουσιάζει τον εαυτό του σιδεροδέσμιο, φυλακισμένο στο σπίτι της Lucrezia και για αυτό ανίκανο να αρθεί στο ύψος της

[403]. Βλ. μετ. Ά. Μπερλή, *λόγου χάριν* 4 (Καλ. 1996), 116- 123. Στο εξής οι παραπομπές στο ποίημα εντάσσονται στο κυρίως κείμενο. Εδώ ωστόσο χρειάζονται ορισμένες πραγματολογικές διευκρινήσεις. Στο ποίημα ο Andrea del Sarto (1586-1531) βρίσκεται με τη γυναίκα του Lucrezia στη Φλωρεντία. Ο ζωγράφος έχει ήδη εγκαταλείψει την αυλή του βασιλιά της Γαλλίας Φραγκίσκου Α', όπου είχε ζωγραφίσει ορισμένα από τα σημαντικότερα έργα του, έχοντας κλέψει ένα χρηματικό ποσό, για να χτίσει σπίτι για τον ίδιο και την Lucrezia στη Φλωρεντία, σύμφωνα με την επιθυμία της.

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΒΑΛΤΑΣΟΥ

έμπνευσης και της τέχνης του. Επιχειρεί, έτσι, να δημιουργήσει ενοχές στη Lucrezia και επιπλέον της αποδίδει άγνοια και ανικανότητα να εκτιμήσει την αξία του: «Βλέπεις τον τοίχο του μοναστηριού πέρα απ' το δρόμο, / προστατεύει μέσα τα δέντρα, είναι κοντά το' να στ' άλλο· [...] Τι αλλόκοτη φαίνεται τώρα η ζωή που ορίζει να ζήσουμε [ο Θεός]· / Τι ελεύθεροι νιώθουμε, πόσο γρήγορα δέσμιοι είμαστε!/ Αυτός λέω τα δεσμά μας χαλκεύει. Άσ' τα να βρίσκονται!/ Το δωμάτιο τούτο, ας πούμε- γύρνα να δεις-/ Όλα αυτά από πίσω μας! Δεν νογάς/ κι ούτε σε νοιάζει να νιώσεις την τέχνη μου,» (ό.π., 117, 118).

Ο μονολογιστής (στην ίδια τακτική να ενοχοποιεί την αποδέκτρια για τις δικές του επιλογές) παρουσιάζεται να αποδίδει την ευθύνη για την μη εκπλήρωση των επιθυμιών του στη σύντροφό του. Εξαιτίας της ανάγκης να καλύψει τα έξοδά της, υποχρεώνεται να δουλεύει κατά παραγγελία, ενώ εκείνη αρνείται ακόμη και να αναγνωρίσει την αξία του άψογου τεχνικά έργου που παράγει: «Χωρίς προσχέδιο, χωρίς μελέτη, πάνε αυτά·/ [...] [είναι πολλοί ζωγράφοι] που παλεύουν- δεν ξέρεις πώς παλεύουν/ να ζωγραφίσουνε κάτι μικρό, όπως αυτό που λέρωσες/ απρόσεκτα περνώντας με τις νυχτικιές σου ν' ανεμίζουν-/ κι ωστόσο καταφέρνουν πολύ λιγότερα, τόσο πολύ λιγότερα!/ καθώς λέει κάποιος (ξέρω ποιος, άσ' το)- τόσο πολύ λιγότερα!/ Κι όμως, το λίγο είναι πολύ, Λουκρήτσια· εγώ κρίνομαι./ Μέσα τους καίει περισσότερο φως αληθινό του Θεού,/ στο φουρκισμένο, παλλόμενα, μπουκωμένο και βουλωμένο μυαλό τους,/ στην καρδιά τους, ή σ' ό,τι άλλο, απ' όσο διεγείρει το χαμηλό/ σφυγμό του δικού μου χεριού- χέρι άφοβο έμπειρου τεχνίτη./ Τα έργα τους πέφτουν χαμηλά, όμως οι ίδιοι, το ξέρω,/ ανεβαίνουν συχνά σε ουρανούς που για μένα είναι κλειστοί,/ βρίσκουν εκεί μια θέση, μην αμφιβάλλεις, όσο κι αν επιστρέφουν/ και δεν μπορούν να ιστορήσουν τίποτα στον κόσμο./ τα έργα τα δικά μου είναι κοντά στον ουρανό, όμως εγώ είμαι εδώ./ [...] Το χέρι πρέπει ν' απλώνεται πέρα απ' αυτό που φτάνει,/ αλλιώς γιατί να υπάρχουν οι ουρανοί;» (ό.π., 118- 119).

Η Lucrezia υποτίθεται ότι αρνείται να τον εμπνεύσει και να του συμπαρασταθεί, για να επιτύχει το υψηλό έργο που ονειρεύεται. Παραπονιέται γιατί δεν του παραδόθηκε, ως ψυχή και ως σώμα, της υποδεικνύει τη γυναικεία θέση, φθάνει ακόμη να της "βάλει λόγια" στο στόμα: «Όλα είναι γκρίζα,/ Γαλήνια και ήρεμα στην τέχνη μου. Ε τόσο το χειρότερο!/ Ξέρω τι θέλω, αλλά και τι μπορώ να πετύχω,/ κι ωστόσο, πόσο άχρηστη αυτή η γνώση, τι ανώφελο να λέω/ «Αν ήμουν δυο, εγώ και κάποιος άλλος, θα δεσπόζαμε στην οικουμένη!». Χωρίς αμφιβολία. [...] Όχι, αγάπη μου, μου' δωσες ό,τι ζήτησα, θαρρώ-/ και πιο πολλά απ' όσα άξιζα, πολύ περισσότερα./ Αν όμως- αν, με το ίδιο τέλειο μέτωπο,/ τα τέλεια μάτια, το τελειότερο στόμα, την ψιθυριστή φωνή/ που ακούει η ψυχή μου, όπως πουλί που αφουγκράζεται/ του κυνηγού το σφύριγμα, και πέφτει στο δόκανο-/ αν όμως είχες, μ' όλ' αυτά, μπορέσει να' χεις και μυαλό!/ Μερικές γυναίκες μπορούν. Αν αυτό το

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΒΑΤΑΣΟΥ

σώμα μου' λεγε/ «Ο Θεός και η δόξα! Μη νοιάζεσαι ποτέ για το κέρδος. / Τι αξίζει το παρόν μπροστά στο μέλλον;/ Ζήσε για τη φήμη, δίπλα δίπλα εσύ κι ο Άγγελος! / Ο Ραφαήλ περιμένει· στον Θεό ψηλά, κι οι τρεις!» (ό.π., 119, 119-120).

Όλα τα τεχνάσματα του Andrea αποβαίνουν μάταια. Η Lucrezia φεύγει με τη συγκατάθεση του συζύγου, αν και μάλλον θα έφευγε και χωρίς αυτή, και ο μονολογιστής μένει μόνος, μην έχοντας κατορθώσει να επιβάλει τους όρους του. Το μόνο σίγουρο που μαθαίνουμε για τη Lucrezia είναι ότι ξεφεύγει από την παγίδα λόγου στην οποία επιχείρησε να την προσελκύσει ο σύζυγος. Όλα τα υπόλοιπα μένουν εντυπώσεις και ισχυρισμοί του μονολογιστή, πράγμα το οποίο φανερώνει ότι η Lucrezia είναι η περίπτωση του αποδέκτη που δεν δέχεται να γίνει πράγμα- αντηχείο. Η σιωπή μετατρέπεται σε εύγλωττη προοπτική που απορρίπτει τη λογική της μονοπροοπτικότητας. Αυτή η απόρριψη δεν αφορά στα συγκεκριμένα αντικείμενα του λόγου των μονολογιστών ή στις συγκεκριμένες κρίσεις και αξιολογήσεις που κάνει για αυτά ο ομιλητής, αλλά στο «εγώ» που δεν αφήνει περιθώρια να γίνει «εσύ», στο πλαίσιο της συνομιλίας.

Οι μονολογιστές παρουσιάζονται να επιθυμούν ή να βρίσκονται εγκλωβισμένοι στο συγκεκριμένο μοντέλο επικοινωνίας και να προωθούν την λογική που αυτό ευνοεί. Ο λόγος του μονολογιστή ηθικός ή ανήθικος, αγνός ή του κακού, αισθητικά εκλεπτυσμένος ή όχι, δίκαιος ή άδικος, ελεύθερος ή αντιδραστικός κ.λ.π. βασίζεται στη σαγήνη της ρητορικής. Έτσι, οι μονολογιστές πάντα υπερασπίζουν το μονολογικό επικοινωνιακό μοντέλο είτε αμυνόμενοι είτε επιτιθέμενοι, ακόμη και όταν εκλιπαρούν την ενεργητική ανταπόκριση του αποδέκτη του λόγου τους. Η ιδιαίτερη μορφή απεύθυνσης της κατηγορίας είναι το πλαίσιο στο οποίο ο λόγος τους παίρνει σχήμα και εκφράζει τη λογική της μονοπροοπτικότητας.

Β9. Η θέση του υποκειμένου εκφοράς προς τα αντικείμενα του λόγου του.

Η κατηγοριακή παράμετρος που αναπτύσσεται στην παρούσα ενότητα αφορά σε δύο διαφορετικές αντιληπτικές θέσεις, οι οποίες στοιχειοθετούν δύο διαφορετικές γνωστικές ταυτότητες για τα υποκείμενα της εκφοράς. Πρόκειται για την εκάστοτε θέση, από την οποία το υποκείμενο της εκφοράς αντιλαμβάνεται το δευτεροβάθμιο επικοινωνιακό επίπεδο και ό,τι αυτό περιλαμβάνει (το ίδιο το εγώ του, τους αποδέκτες του λόγου του και τα αντικείμενα του λόγου του).

Οι δύο θέσεις στις οποίες μπορεί να είναι τοποθετημένο ένα υποκείμενο εκφοράς, η *αλλοτοπική* και η *εξωτοπική*, ορίζουν δύο διαφορετικούς τρόπους αντίληψης και στοιχειοθετούν δύο διαφορετικούς, ως προς τη γνωστική τους ταυτότητα, τύπους

υποκειμένων εκφοράς[404]. Οι όροι *αλλοτοπία* και *εξωτοπία*[405] αντλούνται από το έργο του M. Bakhtin, όπου αναφέρονται σε τύπους σύλληψης και παρουσίασης των χαρακτήρων-ηρώων από τους δημιουργούς τους. Αφορούν στο είδος της σχέσης, την οποία διατηρεί ένας συγγραφέας με τους ήρωες του έργου του, ενόσω δημιουργεί αυτό το έργο. Η αλλοτοπική θέση, κατά τον Bakhtin, είναι αυτή που θεμελιώνει την ειδικώς αισθητική σχέση του συγγραφέα με τους ήρωες του έργου του (όπου ως αισθητική σχέση εννοείται η αποδέσμευση του καλλιτέχνη από τους αντιληπτικούς περιορισμούς, οι οποίοι στοιχειοθετούν τη σχέση των φυσικών προσώπων με τα άλλα φυσικά πρόσωπα). Η ιδιαιτερότητα της αλλοτοπικής θέσης συνίσταται στο ότι δίνει στον συγγραφέα τη δυνατότητα να συναρθρώνει οποιοδήποτε διάσπαρτο στοιχείο των ηρώων και του κόσμου τους (διάσπαρτο από τη δική τους αντιληπτική σκοπιά) και να του εξασφαλίζει την ολοκλήρωση με τη μορφοποίησή του ως όλου. Ο Bakhtin καθιστά σαφές ότι το όλον δεν μπορεί να προκύψει από τον ήρωα: «Ο συγγραφέας είναι το πλαίσιο που σχηματίζει το δυναμικό όλον, το όλον του ήρωα και του έργου. Αυτό το όλον υπερβαίνει κάθε ένα από τα συστατικά του έργου, θεωρημένων αυτοτελώς. Το όλον [...] δεν θα μπορούσε να δοθεί μέσα από τον ήρωα [να δοθεί από τον ίδιο τον ήρωα][406]. Ο ήρωας δεν μπορεί να ζήσει με αυτό ούτε να εμπνευστεί από αυτό [...]. Το όλον έρχεται στον ήρωα σαν δωρεά, από μια άλλη δρώσα, δημιουργική συνείδηση, αυτή του συγγραφέα»[407]. Επισημαίνει μάλιστα ότι

---

[404]. Στην εργασία μας γίνεται λόγος για αλλοτοπική/ εξωτοπική θέση, για αλλοτοπικό/ εξωτοπικό τρόπο αντίληψης και για αλλοτοπικώς/ εξωτοπικώς συγκροτημένα υποκείμενα της εκφοράς.

[405]. Ο Holquist μεταφράζει τους όρους *vnenaxodimost* και *transgradientsvo, outsideness* και *transgredience,* αντίστοιχα. Βλ.: *Dialogism. Bakhtin...*, ό.π., 30- 35. Στη γαλλική μετάφραση της σχετικής μελέτης του Bakhtin, ο πρώτος όρος μεταφράζεται *en dehors* και ο δεύτερος *exotopie* (οι αναφορές στη σχετική μελέτη του Bakhtin είναι από τη γαλλική μετάφρασή της: «L' auteur et le héros»: *Esthétique...*, ό.π., 27- 210). Αποφεύχθηκε η μετάφραση των όρων με το ζεύγος *εξωτερικότητα/ εξωτοπία* και επιλέχτηκε το ζεύγος όρων *εξωτοπία/ αλλοτοπία*, για να δοθεί έμφαση στη διαφορά των θέσεων, βάσει των οποίων ορίζονται τα υποκείμενα εκφοράς, ως προς τη γνωστική τους ταυτότητα. Για την μετάφραση του όρου *vnenaxodimost* στα ελληνικά ως *εξωτοπία*, βλ.: Γεωργία Φαρίνου- Μαλαματάρη, «Αφήγηση/ Αφηγηματολογία. Μια επισκόπηση», *Νέα Εστία* 1735 (Ιούν. 2001), 972- 1017· για τη μετάφραση του όρου: 1010. Η εν λόγω μελέτη του Bakhtin δημοσιεύτηκε μετά το θάνατό του, με βάση αρχειακό υλικό της δεκαετίας του '20. Σε μεταγενέστερα έργα του, οι έννοιες αυτές δεν απουσίαζουν, αλλά επανερμηνεύονται και αντιστρέφεται η αξιολογική τους σχέση. Εκεί δηλαδή όπου για τον Bakhtin της δεκαετίας του '20 η αλλοτοπία συνδεόταν με μία θετικά σημασιολογημένη έννοια της ολοκλήρωσης του ήρωα, για τον Bakhtin που μελετά το πολυφωνικό μυθιστόρημα, η αλλοτοπία συνδέεται κυρίως με την αρνητική σημασιολόγηση του ολοκληρωμένου (προκειμένου για τον ήρωα) ως κλειστού. Η έννοια του ολοκληρωμένου- κλειστού, κατά τον Bakhtin, φαλκιδεύει το συστατικό τρόπο ύπαρξης της συνείδησης ως γίγνεσθαι και ως πολλαπλότητας. Η αλλοτοπία μετατρέπεται σε απαξία, ενώ τη θέση της καταλαμβάνει η εξωτοπία, συρρικνωμένη στον στοιχειώδη ρόλο της οργάνωσης: αντικείμενο της συγγραφικής θεώρησης και απεικόνισης είναι η ίδια η λειτουργία της αυτογνωσίας του ήρωα. Βλ.: «Ο ήρωας και η θέση του συγγραφέα σε σχέση με τον ήρωα στο έργο του Ντοστογιέφσκι», *Ζητήματα...*, ό.π., 74- 122. Χρησιμοποιούμε, ωστόσο, τη μελέτη του '20, διότι σε αυτή αναπτύσσεται συστηματικά η αντίθεση αλλοτοπία- εξωτοπία. Στο δικό μας σύστημα εξάλλου, η αντίθεση εφαρμόζεται στο δευτεροβάθμιο επικοινωνιακό επίπεδο, και δεν συναρτάται με την θετική ή αρνητική αξιολόγηση μίας από τις δύο θέσεις.

[406]. Ο Bakhtin («L' auteur et le héros»: *Esthétique...*, ό.π., 28), ειδικά για αυτό, υποστηρίζει ότι «στην περίπτωση του εαυτού μας, είμαστε οι λιγότερο κατάλληλοι να αντιληφθούμε το ίδιο μας το πρόσωπο ως όλον».

[407]. Ό.π., 34.

εάν το κέντρο συγκρότησης του όλου τοποθετούνταν στον ήρωα, θα σχηματιζόταν μία φαλκιδευμένη εικόνα συνείδησης: «Η συνείδηση του συγγραφέα είναι συνείδηση μιας συνείδησης· με άλλα λόγια, είναι η συνείδηση που αποστρογγυλώνει και ολοκληρώνει τη συνείδηση του ήρωα και του κόσμου του [...], με τη συνδρομή εκείνων των στοιχείων τα οποία είναι αλλοτοπικά για τον ήρωα και τα οποία, αν μετατρέπονταν σε εγγενή στη συνείδησή του [του ήρωα], θα την φαλκίδευαν. Ένας συγγραφέας δεν βλέπει και δεν ξέρει μόνο αυτά που βλέπει και ξέρει ο ήρωάς του [...], αλλά ακόμη βλέπει και ξέρει περισσότερα από αυτόν, και κυρίως αυτό στο οποίο εξ ορισμού δεν έχει πρόσβαση [το όλον]»[408].

Η ειδοποιός διαφορά, συνεπώς, της αισθητικής σχέσης του συγγραφέα προς τους ήρωές του είναι η αποδέσμευση του πρώτου από τους αντιληπτικούς περιορισμούς που στοιχειοθετούν τη σχέση των φυσικών προσώπων προς τα άλλα φυσικά πρόσωπα. Αποτέλεσμα της αποδέσμευσης αυτής είναι η δυνατότητα του συγγραφέα να συλλαμβάνει και να παρουσιάζει τους ήρωες ως ολότητες. Η έννοια του συγγραφέα, έτσι όπως αξιοποιείται από τον Bakhtin, αφορά λοιπόν σε έναν ιδιαίτερο τύπο ολοποιητικής δραστηριότητας, που υπάρχει ως "υλικό" δεδομένο μόνο στο ίδιο το έργο, όχι έξω από αυτό: «Για να βρεθεί ο συγγραφέας, έτσι εννοημένος, "μέσα" στο έργο, πρέπει να διακρίνουμε όλα όσα υπηρετούν την ολοκλήρωση του ήρωα και του συμβάντος που συνιστά τη ζωή του, τα οποία είναι εξ ορισμού αλλοτοπικά στη συνείδησή του [...]. Η αρχή που χαρακτηρίζει τη δημιουργική σχέση [...] είναι η αλλοτοπική θέση, αλλοτοπική στον χώρο, στον χρόνο, στο σύστημα αξιών. Αυτή επιτρέπει τη συνάρθρωση του ήρωα ως όλου [...]. Αυτή η θέση τον γεννά [...] σε ένα επίπεδο ύπαρξης όπου δεν θα μπορούσε να γεννηθεί από μόνος του ή μέσω των δικών του δυνάμεων, εκεί όπου αποκτά σάρκα η οποία, καθεαυτή, δεν έχει υπόσταση, δεν υπάρχει»[409]. Η δυνατότητα της ειδικώς αισθητικής σχέσης, η άρση, των φυσικών (δηλαδή, των πρωτοβάθμιων) αντιληπτικών περιορισμών, θεμελιώνεται στην οντολογική διαφορά συγγραφέα- ηρώων. Από την αλλοτοπική θέση, ο άλλος (ο ήρωας), που αποτελεί αντικείμενο της αντιληπτικής δραστηριότητας, είναι δυνατόν να θεωρηθεί ως ολότητα και ως εγώ. Η θεώρηση του ήρωα ως σημαίνουσας ολότητας και ως εγώ προκύπτει από την ιδιαίτερη θέση του συγγραφέα

[408]. Ό.π., 34.

[409]. Ό.π., 35, 36. Η παρατήρηση ότι η ήρωας γεννιέται σε ένα επίπεδο ύπαρξης στο οποίο δεν θα μπορούσε να γεννηθεί "από μόνος του" σημαίνει ότι δεν δημιουργείται με τον τρόπο με τον οποίο δημιουργούνται τα φυσικά πρόσωπα, μέσω της βιολογικής οδού. Γενικότερα, ο όρος συγγραφέας δεν αναφέρεται «στην ψυχολογικά εννοημένη συνείδηση, αλλά στην ειδική προέλευση της μορφοδοτικής ενέργειας, η οποία σταθεροποιείται σε ένα σημαίνον πολιτισμικό προϊόν» (ό.π., 30). Ο Bakhtin αναφέρεται σε *συγγραφέα* ή *συγγραφικό λόγο*, όταν το υποκείμενο εκφοράς είναι ένας απροσδιόριστου ποιού αφηγητής και σε *αφηγητή* στην περίπτωση όπου ένα προσδιορισμένο υποκείμενο εκφοράς, επινοημένο από τον συγγραφέα, αναλαμβάνει τη διήγηση.

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΡΑΤΑΖΟΥ

ως δημιουργού του κόσμου στον οποίο κινείται ο ήρωας. Με αυτή την έννοια, η αλλοτοπική σχέση λειτουργεί αποκλειστικά, ενόσω ισχύει η δημιουργική διαδικασία[410].

Κατά τον Bakhtin η αντίθεση αλλοτοπικής- εξωτοπικής θέσης δεν είναι αντίθεση βαθμού, αλλά *ολική* αντίθεση. Το γνήσιο λογοτεχνικό έργο, κατά τον Bakhtin αυτής της περιόδου, μπορεί να επιτευχθεί μόνο από την αλλοτοπική θέση, ενώ τα φυσικά πρόσωπα μπορούν να προσεγγίσουν τους άλλους και τον ίδιο τους τον εαυτό μόνο από την εξωτοπική θέση. Υπάρχει, ωστόσο, η περίπτωση κατά την οποία ο συγγραφέας, αδυνατεί μεν να διατηρήσει αλλοτοπική θέση προς τον ήρωά του, αποφεύγει εντούτοις να γράψει ένα κείμενο εξομολογητικό ή ενδοσκοπικό (μη- λογοτεχνικό, πάντα κατά τον Bakhtin αυτής της περιόδου), καταφεύγοντας στη θέση που έτσι και αλλιώς καταλαμβάνουν όλα τα φυσικά πρόσωπα προς τα άλλα φυσικά πρόσωπα, δηλαδή την εξωτοπική.

Ο Bakhtin, όπως σημειώθηκε παραπάνω, ουσιαστικά συναρτά την εξωτοπική θέση με τους αντιληπτικούς και κατανοητικούς περιορισμούς στους οποίους υπόκειται κάθε φυσικό πρόσωπο, όταν επιχειρεί να προσεγγίσει ένα άλλο φυσικό πρόσωπο[411]: «Στη ζωή ωστόσο οι αντιδράσεις μας είναι διάσπαρτες, είναι αντιδράσεις σε απομονωμένες εκδηλώσεις ενός ατόμου και όχι στο άτομο ως όλον. Και εκεί ακόμη που χαρακτηρίζουμε ένα άτομο συνολικά, ως καλό, πονηρό, εγωιστικό, εκφράζουμε αποκλειστικά τη θέση που καταλαμβάνουμε προς αυτό, από πρακτική άποψη. Η κρίση δεν το ορίζει, περισσότερο αποκαλύπτει αυτό που αναμένουμε από το άτομο ή μια συγκυριακή εντύπωσή μας για αυτό ή τέλος μια προβληματική εμπειρική γενίκευση [...]. Και, όπως θα δούμε παρακάτω, ιδίως στην περίπτωση του εαυτού μας είμαστε οι λιγότερο κατάλληλοι να αντιληφθούμε το εγώ μας ως όλον»[412]. Έτσι, θεωρεί ότι οι ήρωες που συλλαμβάνονται από συγγραφείς, οι οποίοι παραμένουν στην εξωτοπική θέση, δεν φθάνουν στην ολοκλήρωση και μένουν άγνωστοι για τον συγγραφέα τους, καθώς ο τελευταίος δεν σχηματίζει ποτέ το όλον, που θα έδινε σημασία στην ύπαρξή τους: «Η εξωτοπική, προς τον ήρωα, θέση, στην οποία ο συγγραφέας, θέλοντας και μη, πρέπει να προστρέξει, δεν έχει χαρακτήρα συστηματικής θεμελίωσής του [του ήρωα], έχει χαρακτήρα συγκυριακό και επισφαλή [...]. Η εξωτοπική

---

[410]. Ο συγγραφέας, ως φυσικό- ψυχολογικό υποκείμενο, δεν διαθέτει κάποιο πλεονέκτημα γνώσης των ηρώων του έναντι των άλλων φυσικών υποκειμένων, δηλαδή των αναγνωστών. Όταν ο συγγραφέας μιλά για τους ήρωες έργων του «εκφράζει μια συγκυριακή σχέση του με έναν ήρωα, ήδη δημιουργημένο και προσδιορισμένο· [μιλά για] την εντύπωση που του δημιουργεί [ο ήρωας] ως καλλιτεχνική μορφή και εκφέρει την άποψη που έχει τώρα για αυτή, από μια κοινωνική, ηθική ή άλλη οπτική γωνία, όπως θα έκανε για ένα φυσικό, προσδιορισμένο πρόσωπο· ο ήρωας έχει ανεξαρτητοποιηθεί από αυτόν και ο ίδιος ο συγγραφέας, ως δημιουργός, έχει ανεξαρτητοποιηθεί από τον ήρωα» («L' auteur et le héros»: *Esthétique...*, ό.π., 30).

[411]. Βλ. από αυτή την άποψη τα σχόλια του M. Holquist (*Dialogism. Bakhtin...*, ό.π., 34): «Οι μικρότεροι συγγραφείς αντιμετωπίζουν τους ήρωές τους σαν απλούς άλλους, μέσω μιας σχέσης [...] που δεν απαιτεί το αισθητικό προνόμιο της τέχνης [την αλλοτοπία]· κάνουν, ούτως ή άλλως, αυτό που κάνουμε όλοι μας. Υπάρχουν άλλωστε συγγραφείς που αντιμετωπίζουν τους ήρωές τους όχι μόνο σαν άλλους, αλλά σαν να έχουν την ετερότητα των απλών αντικειμένων, τα οποία στερούνται κάθε υποκειμενικότητας».

[412]. «L' auteur et le héros»: *Esthétique...*, ό.π., 27-28.

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΒΑΤΑΣΟΥ

θέση δεν αντλεί τη σταθερότητα και την πειστική της δυναμική από τη συνολική θέαση του ήρωα, αυτήν από την οποία θα μπορούσε να επωφεληθεί ένας συγγραφέας [...] [κι έτσι ο ήρωας] παρουσιάζεται με τρόπο υποθετικό, αβέβαιο»[413].

Από τη σκοπιά του δικού μας συστήματος είναι μεθοδολογικά απαραίτητες δύο διευκρινήσεις, σε σχέση με τις θέσεις του Bakhtin. Η πρώτη διευκρίνηση αφορά στο επίπεδο εφαρμογής των όρων εξωτοπία- αλλοτοπία. Η αντίθεση εξωτοπία / αλλοτοπία αναφέρεται στην αντιληπτική θέση του δευτεροβάθμιου υποκειμένου εκφοράς. Αναφέρεται στη θέση από την οποία το υποκείμενο της δευτεροβάθμιας εκφοράς προσεγγίζει το δευτεροβάθμιο επικοινωνιακό πλαίσιο στο οποίο κινείται καθώς και τους χαρακτήρες, οι οποίοι αποτελούν τα αντικείμενα του λόγου του ή τους αποδέκτες του λόγου του. Κάθε υποκείμενο εκφοράς το οποίο προσεγγίζει το πλαίσιο ύπαρξής του (το δευτεροβάθμιο) ή τους αποδέκτες ή αντικείμενα του λόγου του από την εξωτοπική θέση, στοιχειοθετείται στη βάση της αξιοποίησης των γνωστικών περιορισμών των πρωτοβάθμιων υποκειμένων εκφοράς, δηλαδή των φυσικών προσώπων. Κάθε υποκείμενο εκφοράς που προσεγγίζει το πλαίσιο ύπαρξής του (το δευτεροβάθμιο) ή τους αποδέκτες ή αντικείμενα του λόγου του από την αλλοτοπική θέση, στοιχειοθετείται γνωστικά στη βάση της αξιοποίησης μιας έμμεσης ή άμεσης οντολογικής και γνωστικής διαφοράς από τα φυσικά πρόσωπα. Η δεύτερη διευκρίνηση είναι απόρροια της πρώτης. Ο Bakhtin, όπως ήδη αναφέρθηκε, θεωρεί αρτιωμένα εκείνα και μόνο τα έργα που έχουν προκύψει από την αλλοτοπική συγγραφική θέση. Με δεδομένο ότι οι δύο έννοιες, της εξωτοπίας και της αλλοτοπίας, εφαρμόζονται στο δευτεροβάθμιο επικοινωνιακό επίπεδο, εφαρμόζονται δηλαδή στο επίπεδο του πεποιημένου, η αλλοτοπική θέση, ως παράμετρος, δεν αποτελεί κριτήριο αισθητικής ανωτερότητας των έργων τα οποία εντάσσονται σε κατηγορίες, οι οποίες το εμφανίζουν ως διακριτικό χαρακτηριστικό.

Με την αντίθεση ανάμεσα σε υποκείμενα εκφοράς προσδιορισμένα και σε υποκείμενα εκφοράς απροσδιόριστα κωδικοποιήσαμε μια αντίθεση ποιού υποκειμένων εκφοράς στο πλαίσιο του δευτεροβάθμιου επικοινωνιακού μοντέλου. Με την αντίθεση αλλοτοπικής- εξωτοπικής θέσης κωδικοποιείται η αντίθεση της γνωστικής συγκρότησης των υποκειμένων εκφοράς, στο πλαίσιο του δευτεροβάθμιου επικοινωνιακού μοντέλου και κατά συνέπεια τα γνωστικά όρια και οι γνωστικές μέθοδοι που έχουν στη διάθεσή τους.

Β10. Η αλλοτοπική θέση.

Με τον όρο αλλοτοπική θέση, αναφερόμαστε στην ιδιαίτερη θέση από την οποία ένα υποκείμενο εκφοράς μπορεί να διαπιστώνει και να βεβαιώνει όχι μόνο για τα

[413]. Ό.π., 39, 40.

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΒΑΤΑΣΟΥ

φαινόμενα, αλλά και για ό,τι δεν εμπίπτει στις αισθήσεις (εννοείται των πρωτοβάθμιων, φυσικών υποκειμένων εκφοράς- εξ ου και η διαφορά). Τέτοια υποκείμενα εκφοράς, για παράδειγμα, μπορούν να βλέπουν έξω από το δευτεροβάθμιο επικοινωνιακό επίπεδο· μπορούν να πληροφορούν, με τη μορφή βεβαιώσεων, όχι μόνο για τα λόγια ή τις πράξεις των χαρακτήρων- αντικειμένων του λόγου τους, αλλά και για τις σκέψεις, τα κίνητρά τους, τις επιθυμίες τους, τα συναισθήματά τους κ.λ.π., χωρίς αυτό να σημαίνει ότι τα συγκεκριμένα υποκείμενα εκφοράς παρουσιάζονται να διαθέτουν οξυμένες, υπερφυσικές ή διαταραγμένες ικανότητες αντίληψης. Όλα όσα για τα πρωτοβάθμια υποκείμενα εκφοράς εμπίπτουν στην αρμοδιότητα των υποθέσεων, των συμπερασμάτων με βάση τα αντιληπτικά δεδομένα (γενικότερα στην αρμοδιότητα της κατανόησης της εσωτερικότητας των άλλων και του κόσμου), στην περίπτωση των αλλοτοπικά τοποθετημένων υποκειμένων εκφοράς, εμπίπτουν στη δικαιοδοσία της αντίληψης. Με αυτή την έννοια, μπορούμε να καταλάβουμε συνήθεις παρατηρήσεις όπως π.χ. ότι κάποιος χαρακτήρας "βλέπει" στο εσωτερικό άλλων χαρακτήρων, ότι "ακούει" τις σκέψεις τους και ακόμη ότι "βλέπει" έξω από τον κόσμο του, όχι ως μεταφορές, αλλά ως κυριολεκτικές περιγραφές των υποκειμένων εκφοράς, τα οποία παρουσιάζονται να διαθέτουν αντιληπτικές ικανότητες συστατικά άλλες από αυτές των πρωτοβάθμιων, φυσικών υποκειμένων εκφοράς.

Η αλλοτοπική θέση, συνεπώς, αφορά σε υποκείμενα εκφοράς τα οποία στοιχειοθετούνται γνωστικώς ως *άλλα*, σε σχέση με τα φυσικά πρόσωπα, διαφορετικής φύσης, άλλου είδους. Για να το θέσουμε διαφορετικά, ο τρόπος με τον οποίο γνωρίζουν, και αυτά που γνωρίζουν, δεν στηρίζεται στη "μίμηση" του γνωστικού τρόπου των φυσικών προσώπων. Αποτελεί την εγκαθίδρυση ενός άλλου γνωστικού τρόπου. Η αλλοτοπική θέση και η απορρέουσα γνωστική ταυτότητα, η αλλοτοπική, αφορά στην "υπερ"δραματική, στην "υπερ"μονοδραματική και στην απαγγελτική κατηγορία.

Σύμφωνα με ορισμένες θεωρίες για την αφήγηση και τη μυθοπλασία, μία πλευρά αυτού που εδώ αποκαλούμε αλλοτοπική θέση και γνωστική συγκρότηση, εμφανίζεται αποκλειστικά σε "τριτοπρόσωπα" αφηγηματικά (επικά / μυθοπλαστικά) κείμενα. Όπως υποστηρίζει η Käte Hamburger: «η μόνη συνθήκη στο πλαίσιο της οποίας οι τριτοπρόσωπες μορφές μπορούν να "μιληθούν" όχι μόνο ως αντικείμενα, αλλά και ως υποκείμενα, όπου είναι δυνατόν να παρουσιαστεί η υποκειμενικότητα μίας τριτοπρόσωπης μορφής ενόσω παραμένει τριτοπρόσωπη, είναι η επική μυθοπλασία» [414].

Η γνωστική ταυτότητα ενός υποκειμένου εκφοράς (το τι και κυρίως το πώς είναι σε θέση να γνωρίζει), όπως αυτού στο "τριτοπρόσωπο" ποίημα του Καβάφη «Ηγεμών εκ

[414]. Käte Hamburger, *The Logic*..., ό.π., 139.

δυτικής Λιβύης» (*Τα ποιήματα Β'*, 1928, 74), ανάγεται στις χαρακτηριστικές περιπτώσεις αφηγηματικής ποίησης. Σύμφωνα με την ταξινόμηση που προτείνεται στην παρούσα μελέτη, το ποίημα εντάσσεται στην απαγγελτική κατηγορία. Είναι μονολογικό από άποψη απεύθυνσης (βλ. αναλυτικά στην ενότητα Β6), με απροσδιόριστο υποκείμενο εκφοράς ως προς το ποιόν του και αλλοτοπικό ως προς τη γνωστική θέση και συγκρότησή του. Ο αφηγητής μπορεί και δίνει πληροφορίες για το τι κάνουν και τι λένε οι χαρακτήρες που αποτελούν τα αντικείμενα του λόγου του και γνωρίζει επιπλέον τα κίνητρα των πράξεών τους και τις σκέψεις τους. Στο συγκεκριμένο ποίημα είναι εμφανής η αντιπαράθεση των δύο γνωστικών θέσεων και ταυτοτήτων: του αφηγητή και των χαρακτήρων. Το υποκείμενο της εκφοράς, ο αφηγητής, στο πρώτο τμήμα του λόγου του παρουσιάζει τη γνώμη και τις κρίσεις των Αλεξανδρινών για τον ηγεμόνα από τη Δυτική Λιβύη: «Άρεσε γενικώς στην Αλεξάνδρεια,/ τες δέκα μέρες που διέμεινεν αυτού,/ ο ηγεμών εκ Δυτικής Λιβύης/ Αριστομένης, υιός του Μενελάου./ Ως τ' όνομά του, κ' η περιβολή, κοσμίως, ελληνική./ Δεχόταν ευχαρίστως τες τιμές, αλλά/ δεν τες επιζητούσεν· ήταν μετριόφρων./ Αγόραζε βιβλία ελληνικά,/ ιδίως ιστορικά και φιλοσοφικά./ Προ πάντων δε άνθρωπος λιγομίλητος./ Θα' ταν βαθύς στες σκέψεις, διεδίδετο,/ κ' οι τέτοιοι το' χουν φυσικό να μη μιλούν πολλά». Πληροφορούμαστε από τον αφηγητή ότι Αλεξανδρινοί, στηριζόμενοι στις πράξεις, την εμφάνιση και τα λόγια του ηγεμόνα (από την εξωτοπική θέση δηλαδή), επιχειρούν να τον κατανοήσουν και τον κρίνουν κόσμιο, μετριόφρονα, λιγομίλητο και βαθύ στις σκέψεις. Στο δεύτερο και στο τρίτο τμήμα του λόγου του, το υποκείμενο της εκφοράς, στηριγμένο πλέον στην οικεία αλλοτοπική θέση και γνωστική του ταυτότητα, αποκαλύπτει την εσωτερική πραγματικότητα του ηγεμόνα: «Μήτε βαθύς στες σκέψεις ήταν, μήτε τίποτε./ Ένας τυχαίος, αστείος άνθρωπος./ Πήρε όνομα ελληνικό, ντύθηκε σαν τους Έλληνας,/ έμαθ' επάνω, κάτω σαν τους Έλληνας να φέρεται·/ κι έτρεμεν η ψυχή του μη τυχόν/ χαλάσει την καλούτσικην εντύπωσι/ μιλώντας με βαρβαρισμούς δεινούς τα ελληνικά,/ κ' οι Αλεξανδρινοί τον πάρουν στο ψιλό,/ ως είναι το συνήθειο τους, οι απαίσιοι./ Γι' αυτό και περιορίζονταν σε λίγες λέξεις,/ προσέχοντας με δέος τες κλίσεις και την προφορά·/ κ' έπληττεν ουκ ολίγον έχοντας/ κουβέντες στοιβαγμένες μέσα του». Παρουσιάζει τα συναισθήματα του ηγεμόνα, τις σκέψεις του, τα κίνητρα των πράξεών του, την επιθυμία του για την εκτίμηση των Αλεξανδρινών, αλλά και την αμφίθυμη στάση του απέναντί τους («οι απαίσιοι», κρίση του ρεπερτορίου του ήρωα, την οποία αξιοποιεί ο αφηγητής)[415].

[415]. Τέτοιου τύπου έμμεσος σχολιασμός της σφαλερότητας των κρίσεων, των υποθέσεων κ.λ.π. που συνάγονται από τα αντιληπτικά δεδομένα, με τη μορφή δηλαδή της αντιπαράθεσης κρίσεων στηριγμένων στις εξωτερικές εκδηλώσεις των χαρακτήρων και του εσωτερικού τους κόσμου, είναι γενικότερα συνήθης

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΒΑΛΤΑΣΟΥ

Όπως αναφέρθηκε, η αλλοτοπική ταυτότητα δεν εμφανίζεται μόνο στην απαγγελτική, αλλά ακόμη στην "υπερ"δραματική και στην "υπερ"μονοδραματική κατηγορία[416]. Έτσι, για παράδειγμα, από την αλλοτοπική θέση στοιχειοθετείται η γνωστική ταυτότητα του υποκειμένου εκφοράς στο μυθιστόρημα *Η ζωή και οι απόψεις του Τρίσταμ Σάντι, κυρίου από σόι* του L. Sterne. Το μυθιστόρημα ανήκει στην "υπερ"μονοδραματική κατηγορία. Ο Τρίσταμ, το υποκείμενο της εκφοράς, παρουσιάζει σκέψεις, συναισθήματα και κίνητρα του θείου του Τόμπι, του πατέρα του, του ιερέα Γιόρικ και άλλων χαρακτήρων. Ο Τρίσταμ δεν μιλά μόνο για αυτά, αλλά ακόμη συχνά περιγράφει και τη "μορφή" τους: «[Μ]όλις πρόφερε [ο πατέρας του Τρίσταμ] τη λέξη α δ υ ν α μ ί α και τη στριφογύρισε στο μυαλό του- βάλθηκε μεμιάς ν' αναλογίζεται επιτροχάδην τα είδη των αδυναμιών που υπήρχαν [...]. Στο μυαλό του θείου μου Τόμπι, οι ιδέες ξεφύτρωναν τώρα σαν τα μανιτάρια, -έβραζε από ανυπομονησία να θέσει το σχέδιό του σ' εφαρμογή [...]. Εδώ όμως θα πρέπει να κάνετε μια διάκριση- η σκέψη απλώς διέσχισε το μυαλό του δόκτορα Σλοπ, χωρίς πανιά ή έρμα, σα μια απλή πρόταση»[417]. Ο Τρίσταμ, διαθέτοντας αντιληπτικές ικανότητες και γνωστική δύναμη διαφορετική από εκείνην των φυσικών προσώπων, παρουσιάζεται ως υποκείμενο εκφοράς, να προσαρμόζεται στη γενικότερη διακήρυξή του, ότι «γράφοντας αυτό που ετοιμάζομαι να γράψω, δε σκοπεύω να συμμορφωθώ ούτε με τους κανόνες του [του Οράτιου], ούτε με τους κανόνες κανενός ανθρώπου στον κόσμο»[418]. Ο Τρίσταμ δεν ακολουθεί πειθήνια κανόνες σύνθεσης, αλλά και κυριολεκτικά δεν συμμορφώνεται, ως δευτεροβάθμιο υποκείμενο εκφοράς, με τους κανόνες που ορίζουν τους ανθρώπους στον κόσμο (δηλαδή τα πρωτοβάθμιο υποκείμενα εκφοράς)[419].

Στην "υπερ"μονοδραματική κατηγορία είναι δυνατόν να ενταχθεί, επίσης, το μυθιστόρημα του Proust *Αναζητώντας τον χαμένο χρόνο*. Το υποκείμενο εκφοράς εξιστορεί όχι μόνο δικές του σκέψεις, αλλά ακόμη τις σκέψεις και τα συναισθήματα

στο κοινωνικό και κωμικό μυθιστόρημα. Συνήθης είναι και στην ποίηση του Καβάφη στην απαγγελτική κατηγορία, καθώς και στη μονοδραματική, αλλά με διαφορετικούς τρόπους.

[416]. Υπενθυμίζουμε ότι σε αυτή την κατηγορία εμπίπτουν κείμενα μονολογικής σύνθεσης, που εκφέρονται από υποκείμενα προσδιορισμένου ποιού.

[417]. L. Sterne, *Η ζωή και η απόψεις του Τρίσταμ Σάντι. Κυρίου από σόι*. εισ.- μετ.- σημ. Έφη Καλλιφατίδη, Αθήνα, Gutenberg, 1992, 48, 102, 188.

[418]. Ό.π., 9.

[419]. Από τις αρκετές, στην ίδια κατεύθυνση, αναφορές, βλ.: ό.π., 181-182: «Το σώμα και το μυαλό ενός ανθρώπου [...] είναι όπως ακριβώς ένα γιλέκο και η φόδρα του· αν τσαλακώσεις το ένα, τσαλάκωσες και το άλλο [...]. Καμιά τριανταριά ακόμη από τους πιο καλούς, έντιμους, απερίσκεπτους σάντειους τύπους που έζησαν ποτέ, και των οποίων τα ονόματα δεν θυμάμαι,- ισχυρίστηκαν ότι τα γιλέκα τους ήταν φτιαγμένα κατ' αυτό τον τρόπο, -θα μπορούσες να κουβαριάσεις, να τσαλακώσεις, να διπλώσεις, να στρίψεις και να σουρώσεις το εξωτερικό τους, ώσπου να γίνει κομματάκια [...] και, ταυτόχρονα, κανένα από τα εσωτερικά τους δε θα' χανε ούτε κουμπί, παρόλα τα δεινοπαθήματα. Πιστεύω ολόψυχα ότι και το δικό μου είναι φτιαγμένο κάπως έτσι: -διότι ποτέ ένα ταλαίπωρο γιλέκο δε μαρτύρησε όπως το δικό μου αυτούς τους τελευταίους εννιά μήνες [...] --- Εσείς, κύριοι του Monthly Reviewer!- πώς μπορέσατε να πετσοκόψετε και να ταλανίσετε έτσι το γιλέκο μου; -πώς ξέρατε ότι δε θα σκίζατε και τη φόδρα μου;».

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΒΑΤΑΣΟΥ

διάφορων χαρακτήρων[420]. Η εκτενέστερη αξιοποίηση αυτής της ικανότητάς του περιλαμβάνεται στο πρώτο μέρος του μυθιστορήματος, με τίτλο «Από τη μεριά του Σουάν», αλλά η "προκλητικότερη" αφορά στην παρουσίαση των σκέψεων του χαρακτήρα Μπεργκότ, στις τελευταίες του στιγμές πριν από το θάνατο. Ο Μπεργκότ, κατά παράβαση των συστάσεων του γιατρού του για ανάπαυση, έχει πάει να επισκεφτεί έκθεση ζωγραφικής, όπου ανάμεσα σε άλλους πίνακες, υπάρχει και ένας του Βερμέερ, πίνακας από τον οποίο θέλει να παρατηρήσει μια λεπτομέρεια:

Οι ζάλες του [Μπεργκότ] αύξαιναν· κάρφωνε το βλέμμα του, όπως ένα παιδί πάνω σε μια κίτρινη πεταλούδα που προσπαθεί να πιάσει, πάνω στην πολύτιμη μικρή επιφάνεια του τοίχου. «Έτσι έπρεπε να έγραφα, έλεγε. Τα τελευταία μου βιβλία είναι πολύ ξερά, θα έπρεπε να περνούσα πολλές στρώσεις χρώμα, να φτιάξω την ίδια μου τη φράση πολύτιμη, όπως αυτή τη μικρή επιφάνεια κίτρινου τοίχου». Δεν του ξέφευγε, ωστόσο, η σοβαρότητα της ζάλης του. Έβλεπε μπροστά του μια ουράνια ζυγαριά όπου από τη μια μεριά βρισκόταν η ίδια του η ζωή κι από την άλλη η μικρή επιφάνεια τοίχου τόσο ωραία ζωγραφισμένη κίτρινη. Ένιωθε πως απερίσκεπτα είχε θυσιάσει την πρώτη για τη δεύτερη. «Δεν θα ήθελα όμως, σκέφτηκε, να γίνω για τις απογευματινές εφημερίδες το ασήμαντο γεγονός αυτής της έκθεσης». Επαναλάμβανε στον εαυτό του: «Μικρή επιφάνεια κίτρινου τοίχου με λοξή στέγη, μικρή επιφάνεια κίτρινου τοίχου». Έπεσε, στο μεταξύ, τσακισμένος πάνω σ' έναν κυκλικό καναπέ· το ίδιο απότομα έπαψε να σκέφτεται πως κινδύνευε η ζωή του, και, αισιόδοξα πάλι, σκέφτηκε: «Είναι μόνο μια βαρυστομαχιά που την προκάλεσαν οι κακοψημένες πατάτες, δεν είναι τίποτα». Ένα νέο χτύπημα τον τσάκισε, κύλησε από τον καναπέ στο πάτωμα, όπου έτρεξαν οι επισκέπτες και οι φύλακες. Ήταν νεκρός[421].

Ο Genette παρατηρεί ότι δεν υπάρχει καμιά εξηγητική υπόθεση, με βάση την οποία θα μπορούσε να αναχθεί η εξιστόρηση των επιθανάτιων σκέψεων του Μπεργκότ στην αφηγηματική πληροφόρηση, επισημαίνοντας καίρια ότι η πρακτική μιας μερίδας της κριτικής για το μυθιστόρημα του Proust, η οποία ανάγει το ότι ο Μαρσέλ εξιστορεί σκέψεις των χαρακτήρων- αντικειμένων του λόγου του, σε μια εκ των υστέρων αφηγηματική πληροφόρηση, στηρίζεται στη λογική της «ψυχολογικής αληθοφάνειας» και στη λογική του «υλικώς δυνατού να λάβει χώρα». Αυτές όμως οι δύο λογικές, όπως υποστηρίζει ο Genette, δεν μπορεί να είναι έγκυρα κριτήρια, καθώς παραγνωρίζουν την

[420]. Ο Genette (*Figures III*, ό.π., 222), προκειμένου για αυτή την πρακτική, κάνει λόγο, παιγνιωδώς, για σκάνδαλο: «ο Proust φανερά ξεχνά ή αμελεί τη σύμβαση του αυτοβιογραφικού αφηγητή και την εστίαση την οποία υποβάλλει [...]. Εξού και οι σκηνές αυτές, σκανδαλιστικές φαντάζομαι για τους ορθόδοξους της "οπτικής γωνίας", όπου το εγώ και οι άλλοι αντιμετωπίζονται με τον ίδιο τρόπο. [Αυτή η αφηγηματική στάση] υπερβαίνει έναν "νόμο του πνεύματος" που απαιτεί να μην μπορεί να είναι κανείς ταυτόχρονα έξω και μέσα».

[421]. Μ. Προυστ, *Αναζητώντας τον χαμένο χρόνο*, τόμ. XII: *Η φυλακισμένη*, μετ. Π. Α. Ζάννας, Αθήνα, Ηριδανός, 212- 213.

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΡΑΤΑΣΟΥ

«κειμενική συνοχή» και την «αφηγηματική τονικότητα»[422]. Από τη σκοπιά της παρούσας μελέτης, θα λέγαμε ότι προκειμένου για την απαγγελτική κατηγορία, οι διαπιστώσεις και οι βεβαιώσεις του υποκειμένου εκφοράς για τα μη αισθητά, για τις σκέψεις, τα συναισθήματα, τα κίνητρα των χαρακτήρων (γνωστική ικανότητα που αποτελεί όψη της αλλοτοπικής θέσης και ταυτότητας), δεν δημιουργούν κάποιο παράδοξο, επειδή στα κείμενα της κατηγορίας αυτής το υποκείμενο εκφοράς είναι, επιπλέον, απροσδιόριστου ποιού. Αυτό το χαρακτηριστικό δείχνει ότι υπάρχουν ελάχιστα ερείσματα προσέγγισης του δευτεροβάθμιου πλαισίου από τη σκοπιά του πρωτοβάθμιου.

Στην περίπτωση όμως της "υπερ"μονοδραματικής κατηγορίας, το ποιόν των υποκειμένων της εκφοράς σχηματίζεται στη βάση της αξιοποίησης του προσδιορισμένου ποιού του φυσικών, πρωτοβάθμιων υποκειμένων εκφοράς. Έτσι, δημιουργείται το περιθώριο για κάποιο παράδοξο, καθώς εύκολα παρακάμπτεται το δεδομένο ότι η "μίμηση" όψεων της πρωτοβάθμιας επικοινωνίας δεν καταλήγει στον σχηματισμό ενός δευτεροβάθμιου επικοινωνιακού επιπέδου ανάμεσα σε φυσικά πρόσωπα (που μπορούν να έχουν γνώση μόνο εξωτοπικά), αλλά στο σχηματισμό επικοινωνιακών περιστάσεων ανάμεσα σε πεποιημένα υποκείμενα εκφοράς, σε χαρακτήρες, που μπορούν να γνωρίζουν είτε εξωτοπικά είτε αλλοτοπικά.

Θεωρούμε ότι η πρακτική να αποδίδονται οι βεβαιώσεις (για τα μη αισθητά) στην αφηγηματική πληροφόρηση αποβλέπει, στην εξομάλυνση των επικοινωνιακών περιστάσεων, οι οποίες δημιουργούνται σε κείμενα της "υπερ"μονοδραματικής κατηγορίας, ώστε να είναι σύμφωνες προς τον τύπο της φυσικής επικοινωνίας και, ως πρακτική, εμπνέεται από το αίτημα της αληθοφάνειας και του ψυχολογικού ρεαλισμού στη λογοτεχνία.

Στο πλαίσιο της αφηγηματολογίας, έχουν επισημανθεί και άλλα "πρωτοπρόσωπα" κείμενα, στα οποία εμφανίζεται αυτού του τύπου η *εστίαση*[423] (για εμάς, όψη του αλλοτοπικού τρόπου στοιχειοθέτησης της γνωστικής ταυτότητας), αλλά ως αποκλίσεις. Από τη σκοπιά του συστήματος που αναπτύσσουμε, τέτοια κείμενα δεν είναι αποκλίσεις, καθώς η δέσμευση για "μίμηση" του γνωστικού τρόπου των φυσικών προσώπων (εξωτοπικός τρόπος) προβλέπεται μόνο για τη λυρική, την δραματική και τη μονοδραματική κατηγορία. Με άλλα λόγια, δεν θεωρούμε ότι η μονοδραματική, η λυρική και η δραματική είναι οι "κανονικές" γνωστικά κατηγορίες, σε σχέση με τις οποίες η "υπερ"μονοδραματική, η απαγελτική και η "υπερ"δραματική κατηγορία συνιστούν τις

[422]. G. Genette, *Figures III*, ό.π., 221- 222.
[423]. Ό.π. 206- 211.

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΡΑΤΑΣΟΥ

‘‘παραβάσεις’’ τους, αλλά ότι, ως κατηγορίες, διαφοροποιούνται ως προς τη γνωστική συγκρότηση των υποκειμένων εκφοράς.

Ο Genette παρατηρεί ότι σκηνές, όπως αυτή της περιγραφής των σκέψεων του ετοιμοθάνατου Μπεργκότ, αποτελούν «σκάνδαλο» για τους «ορθόδοξους της οπτικής γωνίας»[424], καθώς παραβαίνουν το λογικό νόμο σύμφωνα με τον οποίο δεν μπορεί να είναι κανείς ταυτόχρονα μέσα στη διήγηση/ ιστορία ως χαρακτήρας και έξω από αυτήν ως παντογνώστης αφηγητής. Κατά την άποψή μας, ό,τι συμβαίνει σε κείμενα όπου περιλαμβάνονται τέτοιες σκηνές δεν αποτελεί παράβαση ενός λογικού νόμου, αλλά θέσπιση ενός διαφορετικού. Δεν είναι παράβαση ή απόκλιση από τον κανόνα της οπτικής γωνίας, ούτε ένδειξη αμέλειας ή επιλησμοσύνης από την πλευρά των συγγραφέων, αλλά σύνθεση άλλου κανόνα[425]. Η θεώρηση των «ορθοδόξων της οπτικής γωνίας», μέσω της παραπάνω αντίθεσης, όχι μόνο κανονικοποιεί συγκεκριμένα μοντέλα υποκειμένων εκφοράς, αλλά και συγκεκριμένες αφηγηματικές περιστάσεις. Έτσι, όσες αφηγηματικές περιστάσεις δεν υπακούουν στη λογική της αντίθεσης, περιγράφονται ως δομικές παραβάσεις· παραβάσεις, εννοείται, του πρωτοβάθμιου μοντέλου επικοινωνίας, στο βαθμό που γίνεται αντιληπτό ως πρότυπο του δευτεροβάθμιου.

Η γνωστική ταυτότητα των αλλοτοπικά συγκροτημένων υποκειμένων εκφοράς, τους δίνει τη δυνατότητα να μεταδίδουν πληροφορίες για τους χαρακτήρες- αντικείμενα του λόγου τους (πληροφορίες τέτοιου είδους στο οποίο δεν έχουν πρόσβαση τα φυσικά πρόσωπα). Τους δίνει, ακόμη, τη δυνατότητα να αναφέρονται στο δευτεροβάθμιο-πεποιημένο, χαρακτήρα του επικοινωνιακού επιπέδου στο οποίο είναι τοποθετημένα, δείχνοντας τον βαθμό αυτοσυνείδησης που διαθέτουν.

Όπως η πληροφόρηση που αφορά σε μη αισθητά δεδομένα, προκειμένου για ‘‘πρωτοπρόσωπα’’ συμφραζόμενα, περιγράφεται με όρους απόκλισης ως *παράληψη,*[426] έτσι αυτού του τύπου η αυτοσυνείδηση του υποκειμένου της εκφοράς περιγράφεται ως παράβαση, ως *μετάληψη*[427]. Αυτό, με την έννοια ότι το υποκείμενο της εκφοράς μεταδίδει πληροφορίες, οι οποίες δεν προέρχονται από το σύμπαν στο οποίο, κατά την αφηγηματολογική θεώρηση, βρίσκεται, πιο συγκεκριμένα από το επίπεδο άρθρωσης στο οποίο είναι τοποθετημένο. Τα υποκείμενα εκφοράς στην απαγγελτική κατηγορία συχνά προβαίνουν σε σχόλια που υποδηλώνουν ότι είναι σε θέση να γνωρίζουν το δευτεροβάθμιο

---

[424]. Ό.π. 221- 222.

[425]. Για ορισμένα κείμενα είναι δυνατόν να υποστηριχθεί ότι ο συγγραφέας έχει όντως κάνει ‘‘λάθος’’ ως προς τη στοιχειοθέτηση της γνωστικής ταυτότητας του υποκειμένου της εκφοράς του λόγου. Τέτοιες περιπτώσεις κειμένων είναι εξίσου ενδεικτικές της διαφοράς ανάμεσα στα φυσικά πρόσωπα και στους πεποιημένους χαρακτήρες. Με αυτό εννοούμε ότι στην περίπτωση των φυσικών προσώπων είναι αδιανόητη η εμφιλοχώρηση τέτοιων ‘‘λαθών’’.

[426]. *Figures III*, ό.π., 211- 212.

[427]. Ό.π. 243- 251.

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΡΑΤΑΣΟΥ

χαρακτήρα του επικοινωνιακού επιπέδου στο οποίο κινούνται. Τέτοιου τύπου σχόλια, κατά τον Genette, είναι «κοινότοπα» και «αθώα» στο βαθμό που περιορίζονται στην ταύτιση της χρονικότητας της ιστορίας με τη χρονικότητα της αφήγησης (π.χ. "όσο ο ήρωας κάνει αυτό, έχουμε χρόνο να πούμε ότι..."). Γεγονός είναι ότι ακόμη και σχόλια, όπως αυτό που παραθέτουμε αμέσως παρακάτω, που τείνουν να υπονομεύσουν την αληθοφάνεια, ειδικά σε έργα της απαγγελτικής κατηγορίας, δε δημιουργούν σοβαρές εμπλοκές στην ανάγνωση: «Αναγνώστη μου, πρόσεχε! σ' οδήγησα απερίσκεπτα στην κορυφή αυτού του πανύψηλου λόφου του κυρίου Ολγουόρθι, και τώρα δεν ξέρω πώς να σε κατεβάσω χωρίς να τσακίσεις το σβέρκο σου. Ωστόσο, ας δοκιμάσουμε να τσουλήσουμε στην κατηφόρα παρέα, γιατί η δεσποινίς Μπρίτζετ χτυπάει το κουδούνι της κι ο κύριος Ολογουόρθι πάει για το πρόγευμά του, όπου θα πρέπει να παρευρεθώ κι εγώ, και, αν έχεις την ευχαρίστηση, θα χαρώ να με συνοδέψεις»[428].

Διαφορετικά προβλήματα θέτει στην ανάγνωση και στην κατανόηση ένα κείμενο του οποίου το υποκείμενο εκφοράς είναι ταυτόχρονα προσδιορισμένο ως προς το ποιόν του και μιλά από την αλλοτοπική αντιληπτική θέση (κείμενο δηλαδή που ανήκει είτε στην "υπερ"μονοδραματική κατηγορία, εφόσον είναι μονολογικής απεύθυνσης, είτε στην "υπερ"δραματική, εφόσον είναι διαλογικής απεύθυνσης). Παραθέτουμε ένα πολύ χαρακτηριστικό παράδειγμα από το μυθιστόρημα του Proust: «Έβρισκε μετά τα λόγια της [η Αλμπερτίν] και έλεγε, "___ μου" ή "αγαπημένε μου ___" με το όνομά μου, το οποίο, δίνοντας στον αφηγητή το ίδιο όνομα με το συγγραφέα αυτού του βιβλίου, θα ήταν "Μαρσέλ μου" ή "αγαπημένε μου Μαρσέλ"»[429]. Τα σχόλια της Dorrit Cohn για το συγκεκριμένο χωρίο αποτελούν παράδειγμα του αδιεξόδου στο οποίο οδηγείται κανείς, επιχειρώντας να ανασυνθέσει και να κατανοήσει στη βάση των γνωστικών κανόνων που διέπουν τα φυσικά πρόσωπα ό,τι λέγεται από την αλλοτοπική αντιληπτική θέση, ιδιαίτερα από προσδιορισμένα υποκείμενα εκφοράς: «Αν το *Αναζητώντας* διαβαστεί ως αυτοβιογραφία, η ομωνυμία του αφηγητή με τον συγγραφέα δεν μπορεί να τεθεί υπό αμφισβήτηση, αμφισβήτηση που ενισχύεται από την υποθετική σύνταξη- «δίνοντας... θα ήταν». Αλλά, αν το *Αναζητώντας* διαβαστεί ως μυθοπλασία, ο αφηγητής δεν μπορεί να γνωρίζει την ύπαρξη του δημιουργού του, ακόμη περισσότερο το όνομά του [το όνομα του συγγραφέα]»[430]. Ο αφηγητής, το προσδιορισμένο υποκείμενο εκφοράς, δεν μπορεί με

---

[428]. H. Fielding, *Η ιστορία του Τομ Τζόουνς, ενός έκθετου*, τόμ. Α', εισ.- μετ.- σημ. Έφη Καλλιφατίδη, Αθήνα, Gutenberg, 1993, 21.

[429]. Παρατίθεται σχολιασμένο στο: Dorrit Cohn, *The Distinction*..., ό.π., 62- 63.

[430]. Ό.π., 62-3. Και υποσημειώνει (ό.π., 63, υπ/ση 13): «δομικές παραβάσεις αυτού του τύπου δεν είναι βέβαια χωρίς προηγούμενο στην ιστορία του μυθιστορήματος [...]. Αλλά αυτό συνήθως συμβαίνει μόνο στην ετεροδιηγηματική μυθοπλασία και σε κείμενα που εστιάζουν στη ριζική αυτή μεταληπτική μορφή όχι μόνο τοπικά, αλλά στη συνολική τους δομή».

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΒΑΤΑΣΟΥ

άλλα λόγια να διαθέτει, με έμμεσο ή άμεσο τρόπο, επίγνωση του δευτεροβάθμιου επικοινωνιακού επιπέδου στο οποίο είναι τοποθετημένο, δηλαδή επίγνωση του πεποιημένου τρόπου ύπαρξής του. Η αιτιολόγηση αυτής της άποψης είναι διαφωτιστική. Η Cohn σημειώνει ότι με τον τρόπο αυτό το κείμενο δημιουργεί ένα «σημασιολογικό παράδοξο [που] θεμελιώνεται στην ακόμη πιο ανοικειωτική υπέρβαση τόσο της αυτοβιογραφικής όσο και των μυθοπλαστικής νόρμας»[431]. Η συγκεκριμένη μυθοπλαστική νόρμα προϋποθέτει ότι μυθιστορήματα, όπως αυτό του Proust, που αξιοποιούν το πραγματικό αυτοβιογραφικό είδος, υιοθετούν επίσης, ή πρέπει να υιοθετούν, την αντιληπτική θέση των φυσικών προσώπων τα οποία αυτοβιογραφούνται, δηλαδή την εξωτοπική. Στην περίπτωση των απαγγελτικών κειμένων δεν δημιουργείται «σημασιολογικό παράδοξο», όχι γιατί το υποκείμενο εκφοράς δίνει λιγότερα ερείσματα να διαβάσουμε την έμμεση ή άμεση επίγνωσή του ότι βρίσκεται σε ένα δευτεροβάθμιο σύμπαν, αλλά επειδή από τη σκοπιά του ποιού του είναι απροσδιόριστο[432].

Ανάλογα ισχύουν στο ακόλουθο "υπερ"μονοδραματικό ποίημα του Μπόρχες, στο ποίημα «Μάκμπεθ». Ο ομιλητής, με μια λογική που δεν μπορεί να παραφραστεί καθώς δεν ακολουθεί τον εξωτοπικό γνωστικό τρόπο, μιλά για τις πράξεις και τα κίνητρά του ως υποκείμενο αυθαίρετο και ταυτόχρονα ως υποκείμενο που γνωρίζει ότι θα αποτελέσει στο μέλλον δραματουργικό χαρακτήρα: «Οι πράξεις μας ακολουθούν το δρόμο τους, / που τέλος δεν έχει. / Γυροφέρνω τον βασιλιά μου έτσι που ο Σέξπιρ / να σχεδιάσει την τραγωδία του»[433].

Περισσότερο περίπλοκη είναι η αντιληπτική θέση του υποκειμένου εκφοράς στο ποίημα του Δενέγρη, «Μιλάει ο αγριόχοιρος», το οποίο σχολιάσαμε, από άλλη άποψη, στην προηγούμενη ενότητα: «Είμαι λοιπόν / Ό,τι φοβάσαι / Αλλά σε κάποιαν έξαρση του θυμοειδούς / θέλεις να το πολεμήσεις / σε τίμιον αγώνα / μ' όλο το ρίσκο / δηλαδή και να το καταβάλεις. / Με του Θεού το θέλημα / μ'έκανες ποίημα / ας ανοίξουμε μία καινούργια σελίδα / στις σχέσεις μας τις ταραγμένες / κι ας σταματήσει ο μύθος αυτός / που διαιωνίζει

---

[431]. Ό.π., 62.

[432]. Έτσι, μπορεί να κατανοηθεί η προειδοποίηση του Bakhtin, η οποία συνάδει με τις απόψεις του ειδικά και αποκλειστικά της εποχής της μελέτης «L' auteur et le héros», ότι «η συνείδηση του συγγραφέα είναι συνείδηση μιας συνείδησης, με άλλα λόγια, είναι η συνείδηση που αποστρογγυλώνει και ολοκληρώνει τη συνείδηση του ήρωα και του κόσμου του [...] *μέσω εκείνων των στοιχείων που είναι έξω από τη συνείδησή του [του ήρωα] και αν μετατρέπονταν σε εγγενή θα την φαλκίδευαν* [...]. Η δραστηριότητα που εξασφαλίζει την ολοκλήρωσή της στον ήρωα είναι αυτή που τον καθιστά παθητικό, με τον τρόπο που ένα τμήμα είναι παθητικό σε σχέση με το όλον που το αποστρογγυλοποιεί και που του εξασφαλίζει την ολοκλήρωσή του» (*Esthétique...*, ό.π., 34). Αν τα αλλοτοπικά στοιχεία που ολοκληρώνουν τον ήρωα μεταφέρονταν στη συνείδησή του, θα την φαλκίδευαν, θα την έκαναν ψεύτικη, προφανώς με μοντέλο αληθοφάνειας τη συνείδηση των φυσικών προσώπων. Αυτά τα στοιχεία πρέπει να μένουν αυστηρά στο λόγο του συγγραφέα. Υπενθυμίζεται ότι με τον όρο συγγραφέας ο Bakhtin αναφέρεται στην αφηγηματική λειτουργία και με τον όρο αφηγητής σε προσδιορισμένα υποκείμενα εκφοράς στα οποία εκχωρείται η διήγηση.

[433]. Χ. Λ. Μπόρχες, *Η ιστορία της νύχτας...*, ό.π., 52.

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΒΑΛΤΑΣΟΥ

το θάνατο»[434]. Εδώ το υποκείμενο της εκφοράς απευθύνει το λόγο στο δημιουργό του. Ο προσωποποιημένος ομιλητής μιλάει στον ποιητή με τρόπο που μετεωρίζεται ανάμεσα στην αυτοτέλεια και στην γνώση ότι η ύπαρξή του εξαρτάται από την απόφαση του άλλου στον οποίο μιλάει, ότι η ύπαρξή του είναι πεποιημένη.

Όπως αναφέραμε, η αλλοτοπική αντιληπτική θέση ως χαρακτηριστικό του δευτεροβάθμιου επικοινωνιακού επιπέδου δεν απαντά μόνο σε κείμενα το υποκείμενο εκφοράς των οποίων είναι προσδιορισμένο και των οποίων η σύνθεση είναι μονολογική ("υπερ"μονοδραματική κατηγορία), αλλά και σε κείμενα διαλογικά ("υπερ"δραματική κατηγορία). Παράδειγμα ενός τέτοιου κειμένου βρίσκουμε στο θεατρικό έργο του Tieck *Πρίγκιπας Τσερμπίνο*, από όπου το παρακάτω απόσπασμα:

Βασιλιάς: Α! το' παμε: ποιος ξέρει τι μας περιμένει!/ Ένα αδυσώπητο πεπρωμένο μας διευθύνει.
Τρελός: Να μιλήσω όπως μου λέει η καρδιά μου;
Βασιλιάς: Χωρίς άλλο, αν μας προστατεύουν οι θεοί.
Τρελός: Λοιπόν νομίζω ότι δεν είναι τόσο το πεπρωμένο/ όσο το πείσμα του ποιητή, όπως αυτός/ αποκαλεί τον εαυτό του, που αλλάζει όλο το έργο,/ και δεν αφήνει άνθρωπο στα λογικά του.
Βασιλιάς: Α! φίλε μου, να' ξερες ποια χορδή αγγίζεις!/ Πόσο θλίβομαι, και μόνο που σκέφτομαι/ ότι δεν υπάρχουμε καθόλου./ Ο ιδεαλιστής είναι ήδη μια θλιβερή ύπαρξη,/ κι ωστόσο είναι συνεχώς αναγκασμένος να υποθέτει/ ότι η ύπαρξή του είναι κάτι αληθινό·/ Όμως εμείς, εμείς είμαστε κάτι λιγότερο κι απ' τον αέρα,/ γεννήματα μιας ξένης φαντασίας,/ που μας διευθύνει με πεισματική αυθαιρεσία./ Και στ' αλήθεια κανείς μας δεν μπορεί να ξέρει/ τι μας ετοιμάζει εκείνη η πένα./ Ω μοίρα αξιοδάκρυτη των δραματικών ρόλων![435]

Ο άνθρωπος γενικά υποθέτει, όπως υποστηρίζει ο βασιλιάς στο έργο του Tieck ειδικότερα για τον ιδεαλιστή, ότι η ύπαρξή είναι κάτι αληθινό. Η μπορχεσιανή υποψία, όμως, ότι εμείς, αναγνώστες κειμένων τα οποία περιλαμβάνουν πλασματικά πρόσωπα, μπορεί να είμαστε επίσης πλασματικά πρόσωπα σε κείμενο που διαβάζει κάποιος του οποίου δεν

[434]. Τ. Δενέγρης, *Ποίηση* 15, ό.π., 4-5.
[435]. Για το κείμενο και τη μετάφρασή του, βλ.: P. Szondi, «Ο Φρήντριχ Σλέγκελ και η ρομαντική ειρωνεία. Με ένα παράρτημα για τις κωμωδίες του Τηκ»: *Δοκίμια. Χέλντερλιν, Σλέγκελ, Σίλλερ, Μπένγιαμιν*, μετ. Στέλλα Γ. Νικολούδη, Αθήνα, Βιβλιοπωλείο της Εστίας, 1999 (α' γερμ. έκδ. 1978), 94- 118. Ο Szondi σχολιάζει την αυτοσυνείδηση της δραματικής φιγούρας ως δραματικής φιγούρας, κατ' εμάς την αλλοτοπική προσέγγιση, ως εξής: «Στον Τηκ συμβαίνει κάτι άλλο: ο ρόλος μιλάει για τον εαυτό του ως ρόλο. Έχει επίγνωση ότι η ίδια του η ύπαρξη εξαρτάται από τις ανάγκες της δραματουργίας. Όμως έτσι δεν περιορίζεται αλλά αντίθετα κερδίζει σε δύναμη. Μέσα από την αυτοσυνείδησή του γίνεται αντικείμενο του εαυτού του, όπως ακριβώς το διχασμένο πρώιμο ρομαντικό Εγώ, του οποίου αποτελεί την αισθητική προβολή» (ό.π., 114- 115). Η σχέση τέτοιων δραματικών χαρακτήρων με την έννοια του προσώπου δεν είναι αναγκαίο να ειδωθεί σύμφωνα με αυτή τη φορά. Το ρομαντικό εγώ μπορεί να θεωρηθεί μία ανάγνωση του εγώ με όρους κειμενικότητας, όρους που αντλούνται από τον τρόπο ύπαρξης των χαρακτήρων. Ενδιαφέρον παρουσιάζει, στο πλαίσιο της "υπερ"δραματικής κατηγορίας, η εκτενής σύνθεση του Στ. Βαβούρη *Πού πάει, πού με πάει αυτό το ποίημα* (Αθήνα, Ερμής, 1985), την οποία, ωστόσο, δεν είναι δυνατόν να σχολιάσουμε εδώ.

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΡΑΤΑΣΟΥ

γνωρίζουμε καν την ύπαρξη[436], από τη δική μας σκοπιά, λειτουργεί, ως υπόμνηση ότι είναι αβάσιμη η ανάγνωση των πεποιημένων χαρακτήρων με όρους μέσω των οποίων αντιλαμβανόμαστε τα φυσικά πρόσωπα. Αυτό με την έννοια ότι, στο βαθμό που μεταφέρουμε κατά τη διαδικασία της ανάγνωσης πεποιημένων περιστάσεων εκφοράς, όρους των φυσικών περιστάσεων εκφοράς, τους οποίους δεν εγγράφουν ή και αποκλείουν τα ίδια τα έργα, (και άρα τους μεταφέρουμε αβάσιμα), δημιουργούνται οι προϋποθέσεις για τη μεταφορά όρων κατανόησης από το πεποιημένο στο πραγματικό.

Καταλήγοντας, η αλλοτοπική συγκρότηση των υποκειμένων εκφοράς, δεν δεσμεύεται κατηγοριακά στην αξιοποίηση του γνωστικού τρόπου των φυσικών υποκειμένων εκφοράς. Έτσι, κανένα είδος εσωτερικής αναγκαιότητας δεν επιβάλλει να υπόκεινται οι χαρακτήρες στους γνωστικούς περιορισμούς στους οποίους υπόκεινται τα φυσικά πρόσωπα. Και, βεβαίως, κανένας είδος εσωτερικής αναγκαιότητας δεν επιβάλλει οι χαρακτήρες να εμφανίζουν το ίδιο είδος συνοχής που υποτίθεται ότι εμφανίζουν τα φυσικά πρόσωπα. Για αυτόν το λόγο, οι κατηγορίες, των οποίων τα υποκείμενα της εκφοράς είναι αλλοτοπικώς συγκροτημένες, εγγράφουν κείμενα τα οποία υπονομεύουν την εντύπωση μίμησης του πρωτοβάθμιου επικοινωνιακού μοντέλου, από την άποψη της γνωστικής σύστασης του υποκειμένου της εκφοράς.

Β11. Η εξωτοπική θέση και η δεσπόζουσα λογική της μονοδραματικής κατηγορίας: η καβαφική ποιητική.

Η εξωτοπική θέση στοιχειοθετείται στη βάση της μίμησης (με την έννοια της αξιοποίησης) των γνωστικών περιορισμών και των γνωστικών μεθοδεύσεων που ισχύουν για τα πρωτοβάθμια υποκείμενα εκφοράς, τα φυσικά πρόσωπα[437]. Πρόκειται, δηλαδή, για αξιοποίηση των περιορισμών, τους οποίους αντιμετωπίζει ένα φυσικό πρόσωπο, όταν επιχειρεί να προσεγγίσει, να κατανοήσει ένα άλλο φυσικό πρόσωπο, αλλά και τον ίδιο του τον εαυτό και το πλαίσιο της ύπαρξής του[438]. Ο λόγος του εκάστοτε προσώπου για τα

[436]. Η υποψία αυτή είναι ένα θέμα που επανέρχεται στα φανταστικά δοκίμια και διηγήματα του Μπόρχες. Εδώ περιοριζόμαστε να αναφέρουμε τα «Κυκλικά ερείπια» (*Μυθοπλασίες*, μετ. Δ. Καλοκύρης, Αθήνα, ύψιλον, 1990, 41-46). Στο διήγημα ο ήρωας- μάγος ονειρεύεται και πραγματοποιεί, μέσω του ονείρου, την κατασκευή ενός "ανθρώπινου" πλάσματος. «Προηγουμένως όμως (για να μην καταλάβει ποτέ πως ήταν πλάσμα του ονείρου και να θεωρεί τον εαυτό του άνθρωπο σαν τους άλλους) του εμφυσά την απόλυτη λήθη του χρόνου της μαθητείας του [...]. Να μην είσαι ανθρωπος αλλά προβολή του ονείρου άλλου ανθρώπου-ταπείνωση φοβερή, ίλιγγος!». Ο μάγος ωστόσο θα ανακαλύψει ότι και ο ίδιος είναι πλάσμα του ονείρου ενός άλλου (ό.π., 45, 46).

[437]. Σύμφωνα με την παρούσα ταξινομική πρόταση, εκτός από τη μονοδραματική κατηγορία, η δραματική, η διαλογική και η λυρική κατηγορία εμφανίζουν επίσης το χαρακτηριστικό της εξωτοπίας. Στη συνέχεια θα ασχοληθούμε αποκλειστικά με την περίπτωση της μονοδραματικής κατηγορίας.

[438]. Λόγω της εξωτοπικής αντιληπτικής θέσης, τα υποκείμενα εκφοράς της μονοδραματικής κατηγορίας, παρουσιάζονται να εννοούν την ύπαρξή τους ως αυθαίρετη, ως αυτόνομη. Το δευτεροβάθμιο πλαίσιο για τους μονολογιστές είναι πρωτοβάθμιο, δηλαδή φυσικό, πραγματικό.

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΒΑΤΑΣΟΥ

άλλα πρόσωπα ή προς τα άλλα πρόσωπα διαμορφώνεται από την δική του πρόθεση λόγου, από τη δική του προοπτική, ως *απάντηση* στην προοπτική των άλλων[439]. Διαμορφώνεται όμως ακόμη από ένα ετερόκλητο και κάποτε αντιφατικό σύνολο, αποτελούμενο από όσα μπορεί να γνωρίζει με σχετική βεβαιότητα για τους άλλους, και όσα πιστεύει ή ισχυρίζεται ότι πιστεύει, καθώς επιχειρεί να τους προσεγγίσει με συνολικότερο τρόπο, να κατανοήσει την προοπτική τους[440], διαμορφώνεται δηλαδή ως *ερώτηση*. Όσα μπορεί να γνωρίζει με σχετική βεβαιότητα, είναι μόνο σύνολα σημείων, που φθάνουν στις αισθήσεις του, αυτά δηλαδή που ακούει τους άλλους να λένε και αυτά που τους βλέπει να κάνουν. Τα προηγούμενα, ωστόσο, είναι αποσπασματικά. Ξέρει μόνο ορισμένα από τα λόγια και τις πράξεις τους, εκείνα που μαθαίνει τυχαία ή μέσω της επιλογής των άλλων. Το νόημα όμως λόγων και πράξεων, του συνόλου αυτών των σημείων, δεν προκύπτει από την απλή αναγνώριση της σημασίας τους. Η απλή αναγνώριση της σημασίας ενός συνόλου σημείων είναι, βέβαια, τμήμα της διαδικασίας κατανόησης, αλλά σχετίζεται με τη σημασία από τη σκοπιά του γλωσσικού συστήματος και όχι από τη σκοπιά της διαδικασίας της επικοινωνίας. Με τα προηγούμενα, αναφερόμαστε στη σχηματική απόδοση των συστατικών της κατανόησης από τη σκοπιά της εκφοράς, όπως αυτή, η κατανόηση, εμφανίζεται στις παρατηρήσεις του Bakhtin πάνω στο θέμα της επιστημολογίας των ανθρωπιστικών επιστημών. Ο Bakhtin κάνει λόγο για τέσσερις, διακριτές μεν, αλλά αξεχώριστες πράξεις στη διαδικασία της κατανόησης: α) την ψυχοφυσιολογική αντίληψη του φυσικού σημείου· β) την αναγνώριση της σημασίας του σημείου από τη σκοπιά του συστήματος της γλώσσας· γ) την κατανόηση της σημασίας του σε ένα συμφραστικό πλαίσιο (στην κατανόηση αυτή θα αναφερόμαστε με τον όρο *συμφραστική κατανόηση*)· δ)

---

[439]. Διαμορφώνεται δηλαδή και από αυτά που ο ίδιος ο μονολογιστής επιδιώκει στο πλαίσιο της επικοινωνίας. Αυτή η πλευρά εξετάζεται στην επόμενη ενότητα. Εδώ μπορούμε να πούμε προκαταβολικά ότι ο λόγος του μονολογιστή συντονίζει δύο φαινομενικά αντίθετα αιτήματα· αφενός το αίτημα της κατανόησης του άλλου και αφετέρου το αίτημα της προώθησης των ίδιων επιδιώξεων. Το σχέδιο λόγου του μονολογιστή εξυφαίνεται στη βάση του συνδυασμού των δύο αιτημάτων, συχνότερα όμως το ένα από τα δύο αιτήματα υπερισχύει και σπανιότερα εξισορροπούνται.

[440]. Σύμφωνα με τις απόψεις του Bakhtin, στο κείμενό του «Προς μια μεθοδολογία των ανθρωπιστικών επιστημών» [= 1974] (μετ. Μαρία Γνησίου- Δ. Αγγελάτος, βλ.: Δ. Αγγελάτος, *Η "φωνή" της μνήμης. Δοκίμιο για τα λογοτεχνικά είδη*, Αθήνα, Νέα Σύνορα- Α. Α. Λιβάνης, 1997, 241- 265) , υπάρχουν δύο βασικοί τρόποι γνώσης. Η κατανόηση, ο γνωστικός τρόπος που προσιδιάζει στη γνώση των προσώπων και γενικότερα της σημαίνουσας ύλης, και ο γνωστικός τρόπος των θετικών επιστημών, που προσιδιάζει στη γνώση για τα πράγματα. Στην παρούσα ενότητα θα μας απασχολήσει μόνο ο γνωστικός τρόπος της πρώτης εκδοχής. Θεωρητικά, βέβαια, η εξωτοπική γνωστική συγκρότηση των δευτεροβάθμιων υποκειμένων εκφοράς, καθώς αξιοποιεί τη γνωστική συγκρότηση των πρωτοβάθμιων υποκειμένων εκφοράς, είναι δυνατόν να συμπεριλάβει και το γνωστικό τρόπο των θετικών επιστημών. Έτσι, για παράδειγμα, στο μονοδραματικό ποίημα του Browning «An Epistle Containing the Strange Medical Experience of Karhish, the Arab Physician» (*The Poems*, τόμ. Α', 565- 573), ο μονολογιστής, ο άραβας γιατρός Karhish επιχειρεί να παρουσιάσει στον αποδέκτη της επιστολής του, αλλά και στον εαυτό του το πρόβλημα της ανάστασης του Λαζάρου από τον Χριστό. Στην επιστολή ωστόσο ο γνωστικός τρόπος της επιστήμης συνυπάρχει και μάλιστα με προβληματικό τρόπο με την προσπάθεια του Karhish να κατανοήσει τόσο τον Λάζαρο όσο και τη σημασία της νέας θρησκείας. Πολύ χαρακτηριστικά, η επιστολή τελειώνει με την απορηματική στάση του Karhish: «Ο τρελός [ο Λάζαρος] είπε ότι Εκείνος έτσι έχει πει. Είναι παράξενο» (ό.π., 573).

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΡΑΤΑΣΟΥ

την ενεργητική κατανόησή του, ως απόκριση, αξιολογική αντίδραση σε αυτό το συμφραστικό πλαίσιο (στην κατανόηση αυτή θα αναφερόμαστε με τον όρο *αποκριτική κατανόηση*)[441]. Μια τέτοια σύλληψη της κατανόησης την εμποδίζει από του να καταστεί ουδέτερη και εξ αποστάσεως διαδικασία· διαδικασία, δηλαδή, που κλείνει εφόσον η προοπτική του άλλου κατανοηθεί στο συμφραστικό της πλαίσιο, έστω και αν κατανοηθεί ως «ζήτημα υπό όρους»[442]. Η κατανόηση έχει ενεργητικό χαρακτήρα. Είναι ερώτηση, κατανόηση της προοπτικής του άλλου, αλλά και απάντηση στην προοπτική του άλλου από την προοπτική εκείνου ο οποίος κατανοεί. Έτσι εννοημένη η κατανόηση, αφορά σε ολόκληρο του πλέγμα της επικοινωνίας. Αν, όπως δεχόμαστε εδώ, η εκφορά ρυθμίζεται τόσο από το πού αποβλέπει (η προοπτική του εκάστοτε εγώ) όσο και από την κατανόηση της προοπτικής του άλλου, η κατανόηση ενυπάρχει στο πού αποβλέπει η εκφορά, τουλάχιστον ως προς το αξιολογικό μέρος της.

Το νόημα συνεπώς λόγων ή/ και πράξεων, ενός δεδομένου συνόλου σημείων, σχετίζεται με τη συνολικότερη προσέγγισή τους, η οποία αφορά τόσο στη διαπλοκή τους με το εκάστοτε συμφραστικό πλαίσιο όσο στη διαλογική τοποθέτηση του μονολογιστή έναντι αυτού του συνόλου σημείων. Το συμφραστικό πλαίσιο δεν περιορίζεται σε σύνολα λόγων και πράξεων (προηγούμενων ή αναμενόμενων) αλλά περιλαμβάνει και σύνολα σημείων, τα οποία δεν υποπίπτουν στις αισθήσεις του μονολογιστή. Αυτά τα σύνολα σημείων περιλαμβάνουν, ανάμεσα σε άλλα, ένα υλικό όπως οι σκέψεις, τα κίνητρα, οι επιθυμίες τους (δηλαδή περιλαμβάνουν τον εσωτερικό λόγο των άλλων)[443]. Το γεγονός ότι ο μονολογιστής, λόγω της εξωτοπικής του αντιληπτικής θέσης, δεν είναι σε θέση να γνωρίζει το περιεχόμενο αυτών των συνόλων σημείων, δεν σημαίνει ότι αγνοεί την ύπαρξή τους ή τη βαρύνουσα θέση στο συμφραστικό πλαίσιο των επιμέρους λόγων και πράξεων, που αντιμετωπίζει στη διαδικασία της κατανόησης. Ο μονολογιστής, όπως και τα φυσικά πρόσωπα, δεν παρουσιάζεται να διαθέτει το γνωστικό πλεονέκτημα των υποκειμένων εκφοράς που είναι αλλοτοπικά ως προς τη γνωστική τους θέση και σύσταση. Με αυτή την

[441]. M. Bakhtin, «Προς μια μεθοδολογία των ανθρωπιστικών επιστημών», ό.π., 241- 265.
[442]. Ό.π. 248.
[443]. «[Η] κατανόηση μπορεί να επιτευχθεί μόνο μέσω ενός σημειωτικού υλικού (π.χ. στον εσωτερικό λόγο) [...]. Στο κάθε σημείο αντιπαρατίθεται άλλο σημείο και [...] η ίδια η συνείδηση μπορεί να πραγματωθεί και να μετατραπεί σε ένα πραγματικό γεγονός μόνο με την υλική της μορφοποίηση στα σημεία. Η κατανόηση του σημείου είναι η διαδικασία συσχετισμού ενός δεδομένου σημείου που πρέπει να γίνει κατανοητό μέσω άλλων σημείων ήδη γνωστών· με άλλα λόγια η κατανόηση απαντάει στο σημείο με άλλα σημεία. Αυτή η αλυσίδα της ιδεολογικής δημιουργικότητας και της κατανόησης, που οδηγεί από ένα σημείο στο άλλο και στη συνέχεια σε ένα καινούργιο σημείο, είναι ενιαία και διαρκής: από έναν κρίκο σημειωτικού χαρακτήρα, και γι' αυτό υλικό, περνάμε σε άλλο κρίκο του ίδιου χαρακτήρα. Δεν υπάρχουν ρήξεις, η αλυσίδα δε βυθίζεται ποτέ σε μια εσωτερική ύπαρξη μη υλική, που να μην παίρνει τη μορφή ενός σημείου». Β. Ν. Βολοσίνοφ, *Μαρξισμός και φιλοσοφία της γλώσσας*, προλ.- μετ. Β. Αλεξίου, Αθήνα, Παπαζήσης, 1998 (α' ρωσ. έκδ. 1929), 64.

έννοια, η κατανόηση κινείται επισφαλώς, βρίσκεται σταθερά ενώπιον ενός αινίγματος, του οποίου μάλιστα δεν γνωρίζει όλους τους όρους.

Οι προηγούμενες παρατηρήσεις δεν σημαίνουν ότι στη μονοδραματική κατηγορία, οι μονολογιστές παρουσιάζονται να "μπαίνουν" στη διαδικασία της κατανόησης, εννοημένης ως *διαλογικότητας*[444], των άλλων και του εαυτού τους με αυτούς ακριβώς τους όρους, ούτε καν ότι παρουσιάζονται να κατορθώνουν ή να επιδιώκουν να περιλάβουν στη διαδικασία επικοινωνίας με τους άλλους χαρακτήρες, τη συμφραστική και αποκριτική κατανόηση των λόγων και των πράξεών τους. Κάτι τέτοιο εξάλλου δεν ισχύει ούτε και για τα ίδια τα φυσικά πρόσωπα. Όπως ήδη σημειώσαμε (βλ. ενότητα Β5) μόνο σε τρία από τα τέσσερα είδη της μονοδραματικής κατηγορίας το προσδιορισμένο ποιόν του υποκειμένου της εκφοράς αξιοποιείται στην κατεύθυνση της λογικής της μονοπροοπτικότητας. Ενώ στον δραματικό, στον εκφραστικό και στον μεικτό μονόλογο το προσδιορισμένο ποιόν αξιοποιείται για την παρουσίαση του υποκειμένου της εκφοράς ως συνολικά και συστατικά αναξιόπιστου, στον ρητορικό μονόλογο δεν ισχύει το ίδιο. Αντίστοιχα ισχύουν και για τον τρόπο αξιοποίησης, σε ειδολογικό επίπεδο, της επικοινωνιακής παραμέτρου της εξωτοπικής γνωστικής θέσης. Σε τρία μόνο από τα τέσσερα είδη της μονοδραματικής κατηγορίας, δηλαδή στον δραματικό, στον μεικτό (βλ. αναλυτικά στην ενότητα Γ5) και στον ρητορικό (βλ. αναλυτικά στην ενότητα Γ4) μονόλογο, η εξωτοπική γνωστική σύσταση του υποκειμένου της εκφοράς αξιοποιείται στην κατεύθυνση της λογικής της μονοπροοπτικότητας (προσέγγιση του αντικειμένου του λόγου με όρους διαλογικότητας), ενώ στον εκφραστικό μονόλογο δεν ισχύει το ίδιο[445]. Όπως επισημαίνει ο Bakhtin, ο

---

[444]. Η διαλογικότητα δεν είναι φαινόμενο ανιχνεύσιμο στο επίπεδο της γλώσσας, αλλά του λόγου, της επικοινωνίας. Απλουστεύοντας, είναι δυνατόν να εντοπίσουμε διαδικασία διαλογοποίησης, κάθε φορά που ένας λόγος προσανατολίζεται στο αντικείμενό του, με τη διαμεσολάβηση ενός έτερου λόγου πάνω στο ίδιο αντικείμενο. Αντιθέτως, η μονολογικότητα αφορά σε κάθε λόγο ο οποίος προσανατολίζεται αποκλειστικά στο αντικείμενό του. Για μια πολύπλευρη αναφορά στις ιδιαίτερες μορφές που είναι δυνατόν να λάβει η διαλογοποιητική διαδικασία. Βλ.: M. Bakhtin, *Ζητήματα*..., ό.π., 290- 320. Να παρατηρήσουμε σε αυτό το σημείο ότι η διαμεσολάβηση την οποία ασκεί ο έτερος λόγος δεν λαμβάνει χώρα αναγκαστικά στη βάση της ασυμφωνίας πάνω σε ένα αντικείμενο. Οι διαλογικές σχέσεις χαρακτηρίζονται από το στοιχείο της ποικιλίας. Μπορεί να είναι (ό.π., 302) «σχέσεις συμφωνίας- ασυμφωνίας, επιβεβαίωσης- συμπλήρωσης, ερώτησης-απάντησης κ.τ.λ.».

[445]. Πρέπει να επισημάνουμε, ωστόσο, ότι άλλης υφής είναι η διαλογικότητα όπως σχηματίζεται στον δραματικό μονόλογο και άλλη στον μεικτό και στον ρητορικό. Πολύ συνοπτικά, να σημειωθούν τα εξής. Στον μεικτό μονόλογο η διαλογικότητα εμπεριέχει τον λόγο του υποκειμένου της εκφοράς πάνω σε ένα αντικείμενο, συν έναν ξένο λόγο για το ίδιο αντικείμενο. Εμπεριέχει, όμως, ακόμη έναν τρίτο λόγο που παρεμβάλλεται και ο οποίος συνιστά την ειδολογική ιδιοτυπία του (βλ. αναλυτικά στην ενότητα Γ5). Στον ρητορικό μονόλογο υπάρχει επίσης ένας δεύτερος λόγος πάνω στο αντικείμενο για το οποίο μιλά ο μονολογιστής, αλλά η στάση του τελευταίου δεν είναι ποτέ αβέβαιη. Ο μονολογιστής μιλά τη γλώσσα του κύρους (βλ. αναλυτικά στην ενότητα Γ4). Σύμφωνα με τον K. Hirschkop («A Response to the Forum on Mikhail Bakhtin»: *Bakhtin. Essays and Dialogues on his Work*, έκδ. G. S. Morson, Σικάγο- Λονδίνο, The University of Chicago Press, 1986, 73- 79), χρειάζεται αναθεώρηση του όρου *διαλογικότητα*, ώστε «οι μονολογικές πολιτιστικές μορφές να γίνονται αντιληπτές ως εκδοχές του διαλογικού (διαλογικού με μία βαθύτερη έννοια), και όχι ως ακατανόητες διαστροφές του διαλογικού. Αυτό, όμως, σημαίνει ότι η μονολογικότητα πρέπει να αναγνωριστεί ως στρατηγική απόκρισης σε έναν άλλο λόγο, αλλά μία στρατηγική

άνθρωπος μπορεί να αντιμετωπίζει οτιδήποτε άλλο έξω από τον εαυτό του ακόμη και σαν πράγμα[446].

Πρέπει, ακόμη, να παρατηρήσουμε ότι η κατανόηση, εννοημένη με τον τρόπο του Bakhtin, είναι μια διαδικασία ατέρμονη. Ο Bakhtin παρατηρεί επ' αυτού: «Η ερμηνεία των συμβολικών δομών εξωθείται σε μια απειρότητα συμβολικών συμφραζόμενων σημασιών και επομένως δεν μπορεί να είναι επιστημονική με τον τρόπο που οι ακριβείς επιστήμες είναι επιστημονικές»[447]. Το τμήμα της κατανόησης στο οποίο αναφερόμαστε ως συμφραστική κατανόηση, δηλαδή κατανόηση μέσω συσχετισμών, δεν έχει ένα λογικό πέρας. Στη λογική της μονοπροοπτικότητας υπάρχουν βεβαίως όρια, αλλά αυτά τα όρια δεν συμπίπτουν λογικά με την ολοκλήρωση της συμφραστικής κατανόησης. Οι μονολογιστές σταματούν "αυθαίρετα", με την έννοια ότι παρουσιάζονται να θέτουν ένα τέρμα στους συσχετισμούς που κάνουν για να κατανοήσουν την προοπτική των άλλων, ένα τέρμα όμως που δεν προκύπτει λογικά. Το πού και πότε σταματούν διαφέρει από μονόλογο σε μονόλογο. Σε ορισμένες περιπτώσεις ο μονολογιστής σταματά όταν παρουσιάζεται να πιστεύει ότι, μέσω διαδοχικών συσχετισμών, έχει κατανοήσει επαρκώς τη σημασία των λόγων ή/ και των πράξεων των άλλων, με την έννοια δηλαδή ότι οι συσχετισμοί αρκούν ώστε να παίρνει μορφή και η δική του προοπτική (έχει θέσει εκείνα τα ερωτήματα που επιτρέπουν τη δική του απάντηση). Άλλοτε ο μονολογιστής παρουσιάζεται να σταματά εξαιτίας της αίσθησής του, δηλωμένης ή έμμεσης, ότι απέτυχε. Ένας μονολογιστής μπορεί ακόμη να τερματίζει τη συμφραστική κατανόηση, όταν η συνέχισή της τείνει να υπονομεύσει το αποκριτικό τμήμα της κατανόησης.

Με βάση τα προηγούμενα, γίνεται αντιληπτό ότι στη λογική της μονοπροοπτικότητας, ο ατέρμων χαρακτήρας της κατανόησης προάγεται αρνητικά. Προκύπτει, δηλαδή, έμμεσα από την αναγνώριση της αυθαίρετης διακοπής της και της έμφασης που, συνήθως, δίδεται σε εκείνο το τμήμα της κατανόησης το οποίο φαίνεται περισσότερο ενεργητικό, της αποκριτικής δηλαδή πλευράς της κατανόησης. Για τους ίδιους λόγους η αρνητική προαγωγή του ατέρμονος χαρακτήρα της συμφραστικής κατανόησης συνδυάζεται συχνά με την ανάδειξη του αινιγματικού της χαρακτήρα. Από τον συνδυασμό αυτών των στοιχείων προκύπτει η συμβολή της εξωτοπικής γνωστικής

που αποβλέπει στην περιθωριοποίηση του αντιτιθέμενου λόγου» (ό.π., 75). Εδώ αντιμετωπίζει κανείς το ούτως ή άλλως εξαιρετικά περίπλοκο θέμα της αντίθεσης διαλογικού- μονολογικού, όπως αυτή εξελίσσεται στο έργο του Bakhtin. Ο Bakhtin προβλέπει "βίαιες" μορφές διαλογικής αναμέτρησης (π.χ. της ανοιχτής πολεμικής), οι οποίες μας ενδιαφέρουν, καθώς απαντούν σε πολλούς ρητορικούς μονολόγους. Όμως η ιδέα της πλήρους άρσης της αντίθεσης μονολογικό- διαλογικό, στην περίπτωσή μας, δεν είναι παραγωγική, εφόσον στο είδος του εκφραστικού μονολόγου το υποκείμενο της εκφοράς προσανατολίζεται αποκλειστικά στο αντικείμενο του λόγου του, χωρίς τη διαμεσολάβηση ενός ξένου λόγου και άρα εμπίπτει ακριβώς στο σκέλος του μονολογικού (βλ. αναλυτικά στην ενότητα Γ3).

[446]. Ό.π. 251.

[447]. Ό.π. 244.

συγκρότησης του υποκειμένου της εκφοράς στη δεσπόζουσα λογική της μονοδραματικής κατηγορίας, δηλαδή στη μονοπροοπτικότητα. Στην επικοινωνιακή λογική της μονοπροοπτικότητας προάγεται ο επισφαλής χαρακτήρας της κατανόησης, άλλοτε έμμεσα άλλοτε άμεσα. Για αυτόν το λόγο, στα μονοδραματικά ποιήματα που προάγουν τη λογική της μονοπροοπτικότητας είναι πολύ συχνή η παρουσία του θέματος της υποψίας[448].

Οι μονολογιστές παρουσιάζονται να τείνουν στη διαλογικότητα ή να απομακρύνονται από αυτή[449], αντιμετωπίζοντας το αίνιγμα των άλλων χαρακτήρων, ιδίως των λόγων και των πράξεών τους. Οι τρόποι με τους οποίους οι μονολογιστές αντιμετωπίζουν τους άλλους χαρακτήρες δεν παρουσιάζονται να είναι ουσιαστικά διαφορετικοί από εκείνους που έχουν στη διάθεσή τους τα φυσικά πρόσωπα[450]. Όπως ήδη αναφέραμε, στη λογική της μονοπροοπτικότητας αξιοποιούνται οι γνωστικοί περιορισμοί που αφορούν στα φυσικά πρόσωπα κατά τη διαδικασία της εννόησης άλλων φυσικών προσώπων. Η εξωτοπική θέση δίνει βάση για μια ποικιλία επικοινωνιακών αντιδράσεων, που συμπεριλαμβάνει ακόμη και την άρνηση αντιμετώπισης των άλλων και του κόσμου στο πλαίσιο της επικοινωνίας. Όπως ήδη αναφέρθηκε, κάθε τακτική που χρησιμοποιούν τα φυσικά πρόσωπα στην προσπάθεια εννόησης των άλλων και του κόσμου, μπορεί ουσιαστικά να αξιοποιηθεί.

Εδώ θα σχολιαστούν μονοδραματικά ποιήματα (στα οποία προάγεται η λογική της μονοπροοπτικότητας) τα οποία παρουσιάζουν ορισμένες από τις συνηθέστερες εκδοχές προσέγγισης των άλλων. Έτσι, ορισμένοι από τους μονολογιστές παρουσιάζονται αβέβαιοι ως προς το ζήτημα της κατανόησης των άλλων. Στο ποίημα «Hunc deorum templis» του Καβάφη (*Ατελή ποιήματα*, [1926], 240), για παράδειγμα, ο μονολογιστής δηλώνει την αβεβαιότητά του: «Γερόντισσα τυφλή, ήσουν κρυφή εθνική;/ ή ήσουν χριστιανή; Τον λόγον σου/ που βγήκε αληθινός- που αυτός που εισήρχετο/ επευφημούμενος στη Βιέννη, ο ένδοξος/ Καίσαρ Ιουλιανός ήταν προωρισμένος/ να υπηρετήσει τα τεμένη των (ψευτών) θεών-/ τον λόγον σου που βγήκε αληθινός,/ γερόντισσα τυφλή, τον είπες με οδύνην/ ως θέλω να το υποθέτω ή, φαύλη! με χαράν;». Ο μονολογιστής ξέρει ότι μπορεί μόνο να

[448]. Η υποψία δεν είναι απλώς μία θεματική μονάδα. Ειδικά στον δραματικό μονόλογο είναι ακόμη μορφή της ίδιας της «εξώθησης στην απειρότητα των συμβολικών συμφραζομένων» (Βολοσίνοφ, *Μαρξισμός και...*, ό.π., 244) η οποία αυθαίρετα διακόπτεται από τους μονολογιστές. Αυτό σημαίνει ότι, στο συγκεκριμένο είδος, η υποψία είναι αυτό το οποίο κινητοποιεί ή δημιουργεί εμπλοκές στην κατανόηση, έχει δηλαδή βαρύτητα δομική. Το γεγονός, τέλος, ότι μόνο στον δραματικό μονόλογο έχει δομική βαρύτητα ανάγεται στο ότι μόνο σε αυτό το είδος προάγεται πλήρως η λογική της μονοπροοπτικότητας.

[449]. Ο Bakhtin θεωρεί ότι οι έννοιες του προσώπου και του πράγματος (αντιμετωπίζω τον άλλο σαν πράγμα/ αντιμετωπίζω τον άλλο σαν πρόσωπο) δεν είναι «απόλυτες ουσίες» αλλά «όρια». Βλ.: Βολοσίνοφ, *Μαρξισμός και...*, ό.π., 255.

[450]. Ένας μονολογιστής που παρουσιάζεται να διαθέτει άλλους τρόπους προσέγγισης από αυτούς που έχουν στη διάθεσή τους τα φυσικά πρόσωπα, δεν είναι υποκείμενο εκφοράς που χαρακτηρίζεται από τον εξωτοπικό τρόπο αντίληψης και συνεπώς το κείμενο στο οποίο εμφανίζεται δεν ανήκει στη μονοδραματική κατηγορία.

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΒΑΤΑΣΟΥ

κάνει υποθέσεις για τη στάση της γερόντισσας ως προς την επιλογή του Ιουλιανού («τον είπες *με οδύνην*/ *ως* θέλω να το *υποθέτω* ή, φαύλη! *με χαράν*;) για την απόκρισή της έναντι του Ιουλιανού. Ξέρει ότι ο λόγος της ήταν αινιγματικός ως προς το πλαίσιό του. Έτσι, η δική του απόκριση προς αυτή δεν μπορεί να είναι λιγότερο υποθετική. Θέλει να υποθέτει ότι είπε τον λόγο της με οδύνη, αλλά παραμένει το ενδεχόμενο να ειπώθηκε με χαρά, κάτι που στην οπτική του θα την καθιστούσε φαύλη[451].

Η αβεβαιότητα είναι μία στάση έναντι του ζητήματος της κατανόησης των άλλων, που μπορεί να είναι επίπλαστη. Η περίπτωση του βυζαντινού άρχοντα, μονολογιστή στο επόμενο καβαφικό ποίημα («Βυζαντινός άρχων, εξόριστος, στιχουργών» (*Τα ποιήματα Β'*, 1921, 27), αποτελεί χαρακτηριστικό παράδειγμα αυτής της τακτικής. Συγκεκριμένα, η απόδοση κινήτρων από τον μονολογιστή στους επικριτές του παίρνει τη μορφή υπόθεσης. Ο μονολογιστής κατανοεί τους άλλους μέσα από το μοντέλο της «σκέψης υπό όρους», της εγρήγορσης σε σχέση με την ύπαρξη πολλαπλών συμφραζομένων: «Οι ελαφροί ας με λέγουν ελαφρόν./ Στα σοβαρά πράγματα ήμουν πάντοτε/ επιμελέστατος. Και θα επιμείνω,/ ότι κανείς καλλίτερά μου δεν γνωρίζει/ Πατέρας ή Γραφάς, ή τους Κανόνας των Συνόδων./ Εις κάθε αμφιβολίαν του ο Βοτανειάτης,/ εις κάθε δυσκολίαν εις τα εκκλησιαστικά,/ εμένα συμβουλεύονταν, εμένα πρώτον./ Αλλά εξόριστος εδώ (να όψεται η κακεντρεχής/ Ειρήνη Δούκαινα), και δεινώς ανιών,/ ουδόλως άτοπον είναι να διασκεδάζω/ εξάστιχα κι οκτάστιχα ποιών-/ να διασκεδάζω με μυθολογήματα/ Ερμού, κι Απόλλωνος, και Διονύσου,/ ή ηρώων της Θεσσαλίας και της Πελοποννήσου·/ και να συνθέτω ιάμβους ορθοτάτους,/ όπως- θα μ' επιτρέψετε να πω- οι λόγιοι/ της Κωνσταντινουπόλως δεν ξέρουν να συνθέσουν./ Αυτή η ορθότης, *πιθανόν*, είν' η αιτία της μομφής». Όπως και στον προηγούμενο μονόλογο, το υποκείμενο εκφοράς παρουσιάζεται να έχει επίγνωση ότι δεν μπορεί να είναι απόλυτα βέβαιος για τους λόγους που οδηγούν τους λόγιους της Κωνσταντινούπολης να τον μέμφονται για ελαφρότητα. Αρχικά τους παρουσιάζει ανίκανους ή απρόθυμους να διακρίνουν ποια θέματα είναι ελαφρά (ανάμεσα στα οποία τοποθετείται και η στιχουργική του δραστηριότητα που αποβλέπει στη διασκέδαση της ανίας) και ποια είναι τα πραγματικά σοβαρά. Η αποκριτική, δηλαδή, κατανόηση του κύκλου που τον μέμφεται, περιλαμβάνει την κατηγορία ότι δεν είναι σε θέση ή δεν θέλουν να δουν στο ορθό πλαίσιο τη δραστηριότητά του. Η περίσταση στην οποία βρίσκεται, ο τόπος της εξορίας και της βαρύτατης ανίας, νομιμοποιούν την προσπάθειά του να διασκεδάσει. Στο τέλος του μονολόγου του η μία εκδοχή για τη στάση των λογίων της

[451]. Σε άλλες περιπτώσεις, η αβεβαιότητα των μονολογιστών μπορεί να μην είναι ρητά διατυπωμένη ή να παρουσιάζεται να επέρχεται σταδιακά, όπως συμβαίνει για παράδειγμα στο ποίημα «Μύρης· Αλεξάνδρεια του 340 μ. Χ.» που σχολιάζεται παρακάτω, σε αυτή την ενότητα.

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΒΑΤΑΖΟΥ

Κωνσταντινούπολης, της αδυναμίας τους να αντιληφθούν ότι δεν υπάρχει κάτι άτοπο στη στιχουργία αρχαιόθεμων ποιημάτων, παραμερίζεται. Ο μονολογιστής έχει προκρίνει να δει τη στάση τους στο πλαίσιο της απροθυμίας και να παρουσιάσει ως πιθανό κίνητρο των μομφών τη στιχουργική του ανωτερότητα. Μολονότι η απόπειρά του να μιλήσει για τα κίνητρα των άλλων παρουσιάζεται να γίνεται σε υποθετική βάση, ως εκδοχή, η πειστική δύναμη της ενισχύεται, επειδή ο μονολογιστής παρουσιάζεται να έχει επίγνωση της πιθανότητας του λάθους. Ο μονολογιστής υποδύεται την αβεβαιότητά του, ενώ η ρητορική της μετριοπάθειας που χρησιμοποιεί και των "κανόνων" περί ελαφρότητας και σοβαρότητας, τον παρουσιάζουν ως χαρακτήρα έμπειρο στον τομέα της κατανόησης των αντιδράσεων των κοινωνικών ομάδων.

Άλλοι μονολογιστές παρουσιάζονται βέβαιοι κατά τη διαδικασία της κατανόησης των άλλων. Ορισμένοι μάλιστα, όπως ο μονολογιστής στο επόμενο ποίημα («Εύνοια του Αλέξανδρου Βάλα» (*Τα ποιήματα Β'*, 1921, 29), χρησιμοποιούν αυτή τη βεβαιότητά τους, για να κάνουν προβλέψεις πάνω στις πράξεις των άλλων χαρακτήρων: «Ά δεν συγχίζομαι που έσπασε μια ρόδα/ του αμαξιού, και που έχασα μια αστεία νίκη./ Με τα καλά κρασιά, και μες στα ωραία ρόδα/ την νύχτα θα περάσω. Η Αντιόχεια με ανήκει./ Είμαι ο νέος ο πιο δοξαστός./ Του Βάλα είμ' εγώ η αδυναμία, ο λατρευτός./ Αύριο, να δεις, θα πουν πως ο αγών δεν έγινε σωστός./ (Μα αν ήμουν ακαλαίσθητος, κι αν μυστικά το είχα προστάξει-/ θά' βγαζαν πρώτο, οι κόλακες, και το κουτσό μου αμάξι)». Η πειστική δύναμη της πρόβλεψής του απορρέει από το ότι ο νέος θέτει την κατάλληλη ομάδα χαρακτήρων στο κατάλληλο συμφραστικό πλαίσιο. Γνωρίζει δηλαδή ότι η δύναμη και η εξουσία που του προσφέρει η εύνοια του Αλέξανδρου Βάλα, και η επιθυμία της ομάδας στην οποία αναφέρεται να γίνει αρεστή στον Βάλα, και συνεπώς στον ίδιο, είναι το κίνητρο που θα τους κάνει να ισχυριστούν ότι αδικήθηκε στον αγώνα.

Όπως ένας μονολογιστής μπορεί να προσποιείται αβεβαιότητα κατανόησης των άλλων, έτσι ένας μονολογιστής μπορεί να παρουσιάζεται περισσότερο βέβαιος σε σχέση με αυτό που επιχειρεί να κατανοήσει από όσο εμείς αντιλαμβανόμαστε ότι είναι. Από αυτή την άποψη ενδιαφέρον παρουσιάζει το ποίημα του Καβάφη «Στα 200 π.Χ.» (*Τα ποιήματα Β'*, 1931, 93- 94). Ο μονολογιστής ζει κατά την εποχή της καμπής της ελληνιστικής εποχής, «με πλήρη προοπτική της ακμής της, και με υπολανθάνουσα την εμφάνιση της Ρώμης στο προσκήνιο»[452]. Η χρονολογία στον τίτλο του ποιήματος, 200 π.Χ., τοποθετεί τον μονόλογο εκατόν τριάντα χρόνια μετά την νίκη στα Άρβηλα. Το υποκείμενο της εκφοράς διαβάζει το επίγραμμα του Αλεξάνδρου (παραλείποντας τη φράση «λάφυρα από τους βαρβάρους που κατοικούν την Ασία») που μνημειώνει την άρνηση των

[452]. *Τα ποιήματα Β'*,· το σχόλιο του Γ. Π. Σαββίδης: 152.

Λακεδαιμονίων να τον ακολουθήσουν μαζί με τους υπόλοιπους Έλληνες στη νικηφόρα του εκστρατεία. Η ανάγνωση αυτού του επιγράμματος είναι η αφετηρία του μονολόγου, με την έννοια ότι το επίγραμμα θέτει ερωτήματα στον μονολογιστή στα οποία απαντά με τον μονόλογό του. Ποια ακριβώς, όμως, είναι τα ερωτήματα που του θέτει το επίγραμμα, με άλλα λόγια, τι ακριβώς τον προκαλεί; Με βάση τον μονόλογό του είναι δυνατόν να αντιληφθούμε σε τι απαντάει. Ο μονολογιστής ξεκινά από τη σημασία που μπορεί να είχε για τους Σπαρτιάτες ο λόγος του Αλέξανδρου, υπό την αιγίδα του οποίου οι Έλληνες κατατρόπωσαν τους Πέρσες στον Γρανικό. Ο λόγος αυτός, όπως συνοψίζεται στο επίγραμμα από το οποίο ξεκινά ο μονολογιστής, αποκλείει τους Σπαρτιάτες, ή σωστότερα είναι ένας λόγος που εγγράφει τον αυτο- αποκλεισμό των Σπαρτιατών: «"Αλεξάνδρος Φιλίππου και *οι Έλληνες* πλην Λακεδαιμονίων"»-/ Μπορούμε κάλλιστα να φαντασθούμε/ πως θ' αδιαφόρησαν παντάπασι στην Σπάρτη/ για την επιγραφήν αυτή. "Πλην Λακεδαιμονίων",».

Ο ομιλητής, όπως αναφέραμε, φαντάζεται καταρχάς πώς μπορεί να αντέδρασαν για το επίγραμμα αυτό στην Σπάρτη. Επιχειρεί να υπερβεί την πολιτισμική διαφορά του από τον σπαρτιατικό κόσμο και, με βάση όσα γνωρίζει για την κοινωνία και την ιδεολογία αυτού του κόσμου, φαντάζεται «κάλλιστα», δηλαδή εύλογα (όπως πιστεύει), ότι οι Σπαρτιάτες «θ' αδιαφόρησαν παντάπασι». Η αδιαφορία, ωστόσο, η οποία υποθέτει ότι θα χαρακτήρισε την στάση των Σπαρτιατών, συνιστά για τον μονολογιστή πρόκληση. Αυτό, κατά συνέπεια, που επιχειρεί στη συνέχεια, είναι να κατανοήσει τους λόγους που οδήγησαν τους Σπαρτιάτες στη συγκεκριμένη επιλογή και ακόμη να αξιολογήσει αυτή τους την απόφαση: «μα φυσικά. Δεν ήσαν οι Σπαρτιάται/ για να τους οδηγούν και για να τους προστάζουν/ σαν πολυτίμους υπηρέτας. Άλλωστε/ μια πανελλήνια εκστρατεία χωρίς/ Σπαρτιάτη βασιλέα γι' αρχηγό/ δεν θα τους φαίνονταν πολλής περιωπής./ Ά βεβαιότατα "πλην Λακεδαιμονίων"./ Είναι κι αυτή μια στάσις. Νοιώθεται» (ό.π., 93). Συσχετίζει την αδιαφορία, η οποία φαντάζεται ότι θα χαρακτήριζε τη σπαρτιατική στάση, με όσα γνωρίζει για την κοινωνία τους και την αποδίδει σε ένα ήθος που αποκλείει την μεταχείριση των Σπαρτιατών ως «πολυτίμων υπηρετών». Η προσέγγιση αυτού του ήθους διενεργείται μέσω ενός παράφωνου πλαγιασμού του υποτιθέμενου λόγου των Σπαρτιατών και μέσω της εμφατικής επανάληψης του καταφατικού περιεχομένου στις φράσεις «μα φυσικά» και «Α βεβαιότατα». Στο σημείο αυτό ο μονολογιστής καταλήγει ότι «είναι κι αυτή μια στάσις. Νοιώθεται». Θεωρεί δηλαδή ότι πρόκειται για μία στάση, μια νοοτροπία την οποία μπορεί να κατανοήσει και στην οποία απαντά με το τμήμα του μονολόγου του που έπεται του επιγράμματος.

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΡΑΤΑΣΟΥ

Η στάση, ωστόσο, αυτή τον ενοχλεί, όπως αποκαλύπτει ο ειρωνικός (λόγω του παράφωνου πλαγιασμού) τρόπος με τον οποίο είδαμε ότι την προσεγγίζει. Τα αποτελέσματα της στάσης των Σπαρτιατών θα τον απασχολήσουν στη συνέχεια και η ανάπτυξή τους αποτελεί μία ακόμη απάντηση, κατά τον μονολογιστή, σε εκείνους: «Έτσι, πλην Λακεδαιμονίων στον Γρανικό·/ και στην Ισσό μετά· και στην τελειωτική/ την μάχη, όπου εσαρώθη ο φοβερός στρατός/ που στ' Άρβηλα συγκέντρωσαν οι Πέρσαι:/ που απ' τ' Άρβηλα ξεκίνησεν για νίκην, κ' εσαρώθη./ Κι απ' την θαυμάσια *πανελλήνιαν* εκστρατεία,/ την νικηφόρα, την περίλαμπρη,/ την περιλάλητη, την δοξασμένη/ ως άλλη δεν δοξάσθηκε καμιά,/ την απαράμιλλη: βγήκαμ' εμείς·/ *ελληνικός καινούριος κόσμος, μέγας*./ Εμείς· οι Αλεξανδρείς, οι Αντιοχείς,/ οι Σελευκείς, κ' οι πολυάριθμοι/ επίλοιποι Έλληνες Αιγύπτου και Συρίας,/ κ' οι εν Μηδία, κ' οι εν Περσίδι, κι όσοι άλλοι./ Με τες εκτεταμένες επικράτειες,/ με την ποικίλη δράσι των στοχαστικών προσαρμογών./ Και την Κοινήν Ελληνικήν Λαλιά/ ώς μέσα στην Βακτριανήν την πήγαμεν, ώς τους Ινδούς» (ό.π., 93- 93).

Ο μονολογιστής έχει πολύ σημαντικό λόγο για τον οποίο αντιδρά ενοχλημένος πλέον στην αδιαφορία των Σπαρτιατών. Η πορεία του Μεγάλου Αλεξάνδρου και των Ελλήνων δημιούργησε τον «ελληνικό καινούργιο κόσμο», στον οποίο ανήκει και ο ίδιος. Αυτός ο κόσμος μπορεί να υπερηφανεύεται για το εύρος του, για την προσαρμοστικότητα του στοχασμού στα νέα δεδομένα (ή για την στοχαστικότητα των προσαρμογών στις οποίες προβαίνει) και για τη διάδοση της κοινής ελληνικής γλώσσας. Το ενδιαφέρον, βέβαια, είναι ότι στον κατάλογο του τι περιλαμβάνει ο νέος κόσμος, δεν απουσιάζουν μόνο οι Σπαρτιάτες, αλλά και οι Έλληνες του επιγράμματος του Μεγάλου Αλεξάνδρου. Ο παλαιός κόσμος των Ελλήνων έχει σβήσει από το λόγον του μονολογιστή, αλλά και ο «ελληνικός καινούργιος κόσμος» το 200 π.Χ. δεν είναι πλέον τόσο καινούργιος. Στο μονόλογό του συγκρούεται ένας λαμπρός παλαιός κόσμος, από τη σκοπιά ενός άλλου λαμπρού, αλλά όχι τόσο καινούργιου κόσμου. Αυτό που ενοχλεί τον μονολογιστή είναι η στάση των Λακεδαιμονίων, την οποία αδυνατεί επί της ουσίας να κατανοήσει και να επισημάνει τις ομοιότητες που τη διακρίνουν με τη δική του. Αυτό δικαιολογεί την τελική βίαιη αντίδρασή του, ανακόλουθη σε σχέση με τα επιχειρήματα που είχε νωρίτερα παραθέσει, και περισσότερο συμβατή με την ειρωνική παρουσίαση της στάσης των Λακεδαιμονίων. Αν ο μονολογιστής αισθανόταν ότι είχε όντως «νιώσει» τη στάση τους, ότι είχε αποκριθεί επαρκώς, δεν θα διέλυε το σύνολο του λόγου του με το «Για Λακεδαιμονίους να μιλούμε τώρα!» (ό.π., 94), το οποίο έρχεται σε αντίθεση με ό,τι ακριβώς έκανε μέχρι εκείνου του σημείου. Μένει ανοιχτό το ενδεχόμενο, ο μονολογιστής να βγαίνει από το φαύλο κύκλο, απορρίπτοντας τη σημασία ή, ορθότερα, την επικαιρότητα

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΡΑΤΑΣΟΥ

του αντικειμένου του λόγου του, εξαιτίας της έμμεσης επίγνωσης ότι η κατανόηση της στάσης τους μπορεί να είναι ελλιπής[453].

Όπως αναφέραμε, στη λογική της μονοπροοπτικότητας προάγονται όψεις της κατανοητικής διαδικασίας. Σε ορισμένες μάλιστα περιπτώσεις η κατανόηση παρουσιάζεται ως εγχείρημα μάταιο ή/ και επικίνδυνο. Η ρητά διατυπωμένη άρνηση επικοινωνίας σε πολλά μονοδραματικά ποιήματα συνδέεται με το ότι ο μονολογιστής παρουσιάζεται να κατανοεί τον προβληματικό χαρακτήρα ορισμένων από τους όρους που την συνθέτουν.

Σε αυτό το πλαίσιο, μπορούμε να λάβουμε υπόψη καταρχήν το μονοδραματικό ποίημα του Βάρναλη «Η Καμπάνα» (*Ποιητικά,* 155- 159). Σε αυτό, τα τελώνια, οι διανοούμενοι/ υποτακτικοί της εξουσίας, ξυπνούν την καμπάνα από τον λήθαργο της ύλης. Το θέαμα που αντικρύζει η καμπάνα και η επαφή της με τους ανθρώπους- τελώνια την κάνουν να επιθυμεί την προηγούμενη αναισθησία της ύλης, αφού όσα την περιβάλλουν είναι «χαμόσυρτα, λερά σκουλήκια». Ο μονόλογος της καμπάνας την εμφανίζει να πιστεύει ότι τα τελώνια είναι μόνο κάτι περισσότερο από πράγματα, έμψυχα που στερούνται σκέψης, απλά «κορμιά, που η άλυσο τα χει τσακίσει». Αυτοί που αντιμετωπίζει, είναι ανίκανοι ακόμη και να χρησιμοποιήσουν τις αισθήσεις τους αποτελεσματικά για να ανταποκριθούν στα λόγια της. Η καμπάνα παρουσιάζεται να έχει κατανοήσει τους ανθρώπους- τελώνια, και αυτό που έχει κατανοήσει είναι το απόλυτο κενό τους («χαμόσυρτα», «άλαμπη ζήση», «μια τρύπα ο κόσμος σας»). Η πλήρης απαξίωση των διανοουμένων- τελωνίων («η άλαμπη ζήση σας/ ζήση ναι δίκια») την κάνει να επιθυμήσει το «ανθρώπινο πλήθος που πονά». Η διαφοροποίηση όμως των αναίσθητων κορμιών/ πραγμάτων από τους ανθρώπους που πονούν, δεν εξιδανικεύει τους δεύτερους. Οι άνθρωποι που πονούν είναι με σαφήνεια τοποθετημένοι σε συγκεκριμένα περιβάλλοντα- στις καζέρνες, στα λιμάνια, στις ταβέρνες, στα σπιτάλια, στα μπορντέλα και στις φυλακές, και εκεί ακούγονται «προσεφκές». Το πλαίσιο είναι τέτοιο που δεν επιτρέπει την ψευδαίσθηση στην καμπάνα- μονολογιστή ότι θα βρει εκεί έτοιμους συνομιλητές. Η καμπάνα δεν έχει αποφύγει να κατανοήσει τόσο την πρώτη όσο και τη δεύτερη ομάδα, και μάλιστα ενεργητικά, δηλαδή αξιολογικά. Ο μονόλογός της όμως είναι ο δύσπιστος λόγος, ο λόγος που επιθυμεί να "γεμίσει", να "κυριεύσει" την ομάδα των ανθρώπων που πονούν, καθώς δεν μοιάζει να εμπιστεύεται την ικανότητά τους να

[453]. Ως προς το θέμα της αδυναμίας κατανόησης του παλαιού πολιτισμού βλ. και το απαγγελτικό ποίημα «Εν Σπάρτη» (*Τα ποιήματα* Β' 1928, 70): «Μα η υπέροχη γυναίκα τον κατάλαβε/ (είχεν ακούσει κιόλα κάτι διαδόσεις σχετικές),/ και τον ενθάρρυνε να εξηγηθεί./ Και γέλασε· κ' είπε βεβαίως πιαίνει./ Και μάλιστα χαίρονταν που μπορούσε να' ναι/ στο γήρας της ωφέλιμη στην Σπάρτη ακόμη./ Όσο για την ταπείνωσι- μα αδιαφορούσε./ Το φρόνημα της Σπάρτης ασφαλώς δεν ήταν ικανός/ να νοιώσει ένας Λαγίδης χθεσινός·».

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΡΑΤΑΣΟΥ

ανταποκριθούν στο δικό της λόγο όσο αυτός εκφέρεται ως έτερος λόγος. Έτσι, η καμπάνα, μολονότι παρουσιάζεται να θέλει να στραφεί στους ανθρώπους που πονούν, τους αντιμετωπίζει ως αντηχεία του λόγου της: «στα στήθη να μπαινα/ .../ και στην ψυχή/ ν' αχούσα αδιάκοπα/ τη διδαχή:». Εδώ δηλαδή η επικοινωνία δεν ακυρώνεται επειδή ο μονολογιστής αποφεύγει να κατανοήσει, αλλά επειδή η ίδια η κατανόηση παρουσιάζεται να οδηγεί το μονολογιστή στη δυσπιστία για την αποτελεσματικότητα της επικοινωνίας.

Κατά την άποψή μας, εδώ δεν πρόκειται απλώς για μια αντίληψη που επιδιώκει την προώθηση μίας ορισμένης προοπτικής, εκμεταλλευόμενη την παθητική στάση των αποδεκτών ούτε για μια τοπική εκδήλωση δυσπιστίας. Ελέγχοντας τη στάση άλλων θετικών χαρακτήρων- μονολογιστών της σύνθεσης *Σκλάβοι Πολιορκημένοι* του Βάρναλη, διαπιστώνει κανείς ότι η δυσπιστία έναντι της επικοινωνιακής επάρκειας, ή έστω της ανοχής του πλήθους, αποτελεί χαρακτηριστικό τους (βλ. αναλυτικά στην ενότητα Γ7). Έτσι για παράδειγμα, η Παναγία («Οι πόνοι της Παναγίας» (*Ποιητικά,* 102- 104) παρουσιάζεται να έχει κατανοήσει για τους ανθρώπους μία πικρή αλήθεια που την κάνει να θεωρεί τον λόγο, την ομιλία θανάσιμο κίνδυνο: «Πού να σε κρύψω, γιόκα μου, να μη σε φτάνουν οι κακοί;/ Σε ποιο νησί του Ωκεανού, σε ποιαν κορφή ερημική;/ Δε θα σε μάθω να μιλάς και τ' άδικο φωνάξεις./ Ξέρω, πως θα χεις την καρδιά τόσο καλή, τόσο γλυκή,/ που μες τα βρόχια της οργής ταχιά θενά σπαράξεις. [...]// Κι αν κάποτε τα φρένα σου το Δίκιο, φως της αστραπής,/ κ' η Αλήθεια σου χτυπήσουνε, παιδάκι μου, να μην τα πεις./ Θεριά οι ανθρώποι, δε μπορούν το φως να το σηκώσουν./ Δεν είναι αλήθεια πιο χρυσή σαν την αλήθεια της σιωπής./ Χίλιες φορές να γεννηθείς, τόσες θα σε σταβρώσουν. [...] // Βοηθάτε, ουράνιες δύναμες, κι ανοίχτε μου την πιο βαθιά/ την άβυσσο, μακριά απ' τους λύκους να κρυφογεννήσω!» (ό.π., 103- 104). Η επιθυμία της μονολογίστριας να απομακρυνθεί από τους ανθρώπους δεν προκύπτει από την αδυναμία της να βιώσει τον εαυτό της μέσα στον κόσμο, αλλά ακριβώς επειδή έχει βιώσει τον κόσμο παρουσιάζεται να κατανοεί ότι ο τελευταίος συνιστά απειλή.

Το ίδιο θέμα της επιθυμίας για απομάκρυνση από τους άλλους, περνά στο λόγο του μονολογιστή στο ποίημα του Σεφέρη «Γράμμα του Μαθιού Πασκάλη» (*Τετράδιο γυμνασμάτων* (1928- 1937), 1940, 81- 82): «Βερίνα, μας ερήμωσε η ζωή κι οι αττικοί ουρανοί κι οι διανοούμενοι που σκαρφαλώνουν στο ίδιο τους κεφάλι/ και τα τοπία που κατάντησαν να παίρνουν πόζες από την ξεραΐλα κι από την πείνα/ σαν τους νέους που ξόδεψαν όλη τους την ψυχή για να φορέσουν ένα μονογυάλι/ σαν τις κοπέλες ηλιοτρόπια ρουφώντας την κορφή τους για να γίνουν κρίνα./ Αργούν οι μέρες· οι μέρες οι δικές μου τριγυρίζουν μέσα στα ρολόγια και ρυμουλκούνε το λεπτοδείκτη./ Για θυμήσου σα στρίβαμε λαχανιασμένοι τα σοκάκια για να μη μας ξεκοιλιάσουν οι φάροι των

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΒΑΤΑΣΟΥ

αυτοκινήτων./ Η σκέψη του ξένου κόσμου μας κύκλωνε και μας στένευε σαν ένα δίχτυ/ και φεύγαμε μ' ένα λεπίδι κρυμμένο μέσα μας κι έλεγες "ο Αρμόδιος κι ο Αριστογείτων"» (ό.π., 81- 82). Ο μονολογιστής εμφανίζεται να νοσταλγεί την παρελθούσα, πραγματική ή φανταστική, κοινωνία του με την αποδέκτρια του λόγου του, τη Βερίνα. Στο παρόν του διαπιστώνει τον πνευματικό θάνατο και την σχεδόν ακυρωμένη χρονική αίσθηση. Ανακαλεί αντιθετικά μιαν άλλη εποχή, στην οποία αποδίδει ένταση, κοινότητα αισθημάτων και σκέψεων με την Βερίνα, κοινό μέτωπο με αυτήν έναντι του «ξένου κόσμου», ο οποίος τους «στένευε» και απ' όπου φεύγανε μαζί. Ο μονολογιστής θέλει να επαναλάβει την φυγή από το απονεκρωμένο παρόν, δια μέσου της επικοινωνίας με τον επίλεκτο άλλο, με τη Βερίνα: «Σκύψε το κεφάλι να σε ιδώ, μα κι α σε έβλεπα θα γύρευα να κοιτάξω πιο πέρα./ Τι αξίζει ένας άνθρωπος τι θέλει και πώς θα δικαιολογήσει την ύπαρξή του στη δευτέρα παρουσία,/ Α! να βρισκόμουνα ξυλάρμενος χαμένος στον Ειρηνικόν Ωκεανό μόνος με τη θάλασσα και τον αγέρα/ μόνος και χωρίς ασύρματο ούτε δύναμη για να παλέψω με τα στοιχεία» (ό.π., 82).

Η αποστροφή στη Βερίνα αποσύρεται προτού ολοκληρωθεί. Το βλέμμα του μονολογιστή δεν μπορεί να συγκρατήσει τον άλλο, ακόμη και τον επίλεκτο άλλο: «Σκύψε το κεφάλι να σε ιδώ, μα κι α σε έβλεπα θα γύρευα να κοιτάξω πιο πέρα». Την ύπαρξή του μέσα στον κόσμο δεν μπορεί να την δικαιολογήσει πλέον ούτε ανάγοντάς την σε ένα σχήμα "εγώ και ο άλλος", όπου ο άλλος θα ήταν η Βερίνα. Έτσι, ο αρχικά αποστροφικός λόγος του κλείνει με την επανάληψη του «μόνος» και με τη στροφή στο εγώ, ένα εγώ που ο μονολογιστής φέρεται να επιθυμεί να το εξαφανίσει οριστικά στην ταραχή του Ειρηνικού Ωκεανού, ευρισκόμενος εκεί «ξυλάρμενος» (όπως ο Ιούδας του Βάρναλη, του οποίου ο μονόλογος επίσης εκφράζει την επιθυμία για απομάκρυνση από τους άλλους («Άμποτε να με βούλιαζε ξυλάρμενο καράβι, / ω βράδι καλοκαιρινόν, η μπόρ' αφτή, που αστράβει». «Η αγωνία του Ιούδα»: *Ποιητικά,* 106). Αντίθετα δηλαδή με την Παναγία-μονολογίστρια που ψάχνει να βρει «νησί του Ωκεανού» για να προστατέψει το παιδί της και να μην το αφήσει να μιλήσει στους «κακούς», ο μονολογιστής τοποθετεί το πρόβλημα της επικοινωνίας και στο εγώ του. Ο μονολογιστής είναι αυτός που δεν μπορεί να δει τον άλλο και συναισθάνεται ότι μόνο η ικανότητα την οποία δεν διαθέτει μπορεί να αποδώσει αξία και νόημα στην ύπαρξη ενός ανθρώπου («Τι αξίζει ένας άνθρωπος τι θέλει και πώς θα δικαιολογήσει την ύπαρξή του στη δευτέρα παρουσία»).

Τα ποιήματα που σχολιάσαμε από τη σκοπιά της γνωστικής συγκρότησης των μονολογιστών, ως προς την κατανοητική προσέγγιση τρίτων, έχουν σε μικρότερο ή μεγαλύτερο βαθμό το κοινό χαρακτηριστικό της αμιγούς στάσης των υποκειμένων

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΡΑΤΑΣΟΥ

εκφοράς έναντι του αντικειμένου της προσέγγισής τους. Στη συνέχεια θα σχολιαστούν εκτενώς δύο ποιήματα που παρουσιάζουν περισσότερο σύνθετη δομή.

Θα ξεκινήσουμε με το ποίημα του Καβάφη «Μύρης Αλεξάνδρεια του 340 μ.Χ.» (*Τα ποιήματα Β'*, 1929, 79- 81), στο οποίο ο μονολογιστής υιοθετεί διαδοχικά ποικίλες τακτικές κατανόησης των διαφορετικών δεδομένων, που στοιχειοθετούν τον χαρακτήρα του Μύρη, και αφήνει ανοιχτή τη θέση του ως προς το κρίσιμο ζήτημα που αντιμετωπίζει. Ο μονολογιστής, κατά την αναδρομή στη σχέση του με τον Μύρη, ενώ παρίσταται στην κηδεία του τελευταίου, αλλά *και* ύστερα από αυτή, έρχεται αντιμέτωπος με δεδομένα "αντικειμενικού" τύπου (αυτά που είδε ή άκουσε), από τα οποία άλλα αντιμετώπισε πρώτη φορά στην κηδεία και άλλα τα ανακαλεί από προγενέστερες χρονικά στιγμές της σχέσης του με τον Μύρη. Αυτά που του παρουσιάζονται, αποτελούν συμφραστικά πλαίσια κατανόησης του Μύρη και του επιβάλλονται "από έξω", ενώ όσα ανακαλεί είναι συμφραστικά πλαίσια που επιλέγει ο ίδιος να συσχετίσει με τα πρώτα. Πρέπει να σημειωθεί εδώ εκ των προτέρων ότι τα συμφραστικά πλαίσια που επιλέγει ο μονολογιστής, έχουν αποκριτικό χαρακτήρα: στα συμφραστικά πλαίσια που του επιβάλλονται απαντά μέσω των συμφραστικών πλαισίων τα οποία επιλέγει ο ίδιος. Παράλληλα, η ίδια η πράξη της εκφοράς του μονολόγου αποτελεί απάντηση, διαλογική μορφή κατανόησης, στο κρίσιμο ερώτημα του τι *ήταν* και τι *γίνεται* για τον μονολογιστή ο Μύρης.

Στην κατεύθυνση των προηγούμενων παρατηρήσεων, ιδίως της κρισιμότητας των κατανοητικών προϋποθέσεων, μπορούμε να λάβουμε εδώ υπόψη τα ερωτήματα που θέτει ο Ι. Α. Σαρεγιάννης, και την άποψη που διατυπώνει: «Στο "Μύρης· Αλεξάνδρεια του 340 μ. Χ." ο ήρωας, αν και διανοούμενος από τους σπανίους, δεν πλησιάζει το ον που αγαπά περισσότερο απ' ό,τι η αγράμματη υπηρέτρια τον Κλείτο. Σε τι τού χρησιμεύει η διανοητικότης του, η πλήρης του συνείδησις, η ακριβής αντίληψις του κόσμου; *Το Έξω, αντί να τον βοηθήση, δεν τον παραπλανά*; Δεν του παριστάνει, ως πιο αληθινή, την αντικειμενικήν αλλά απρόσωπη επί τέλους χριστιανοσύνη του Μύρη, που δε χαρακτηρίζει περισσότερο από ένα άλλο οποιοδήποτε επίθετο: νέος ή άνθρωπος; *Πώς δε ένα επίθετο να συγκριθεί με την ιδιαίτερη γνώσι της μυστικής ζωής του νέου*; Γιατί όσο κι αν είναι διακριτικός ο ποιητής, μας αφήνει να υπονοήσουμε, πως *ο διηγούμενος γνώριζε για τον Μύρη, όσα είναι, ή όσα τουλάχιστον αισθανόμεθα πως είναι, πιο αληθινά, γιατί δεν τα λέγομε, ή δεν τα κάνομε για όλους*, αλλά για μερικούς, μπροστά στους οποίους δεν ντρεπόμεθα να παρουσιασθούμε γυμνοί»[454].

[454]. Ι. Α. Σαρεγιάννης, «Σχόλια στο ποίημα του Καβάφη "Μύρης· Αλεξάνδρεια του 340 μ. Χ."»: *Σχόλια στον Καβάφη*, ό.π., 97- 103· το παράθεμα: 102. Ο Σαρεγιάννης προτείνει μία ερμηνεία πάνω στο τι *κάνει* ο

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΒΑΤΑΣΟΥ

Για να γίνει κατανοητός ο μονόλογος χρειάζεται να αναλύσουμε την τάξη με την οποία ανακαλούνται γεγονότα και πράξεις των δύο χρόνων που ο μονολογιστής μοιράστηκε με τον Μύρη. Δύο είναι τα βασικά χρονικά επίπεδα αυτής της τάξης: (α) ο μονολογιστής ανακαλεί γεγονότα και πράξεις κατά τη διάρκεια της κηδείας· (β) ο μονολογιστής ανακαλεί γεγονότα και πράξεις κατά το παρόν της εκφοράς του μονολόγου. Ο μονολογιστής παρουσιάζεται να έχει ανακαλέσει στη διάρκεια της κηδείας όσα περιλαμβάνονται στους στίχους 14- 19. Πρόβλημα δημιουργούν όσα περιλαμβάνονται στους στίχους 31- 53, καθώς ένα ερώτημα είναι αν ο μονολογιστής τα παρουσιάζει να έχουν ανακληθεί κατά τη διάρκεια της κηδείας ή αν τα ανακαλεί κατά τη διάρκεια του μονολόγου του[455]. Ο μονολογιστής παρουσιάζεται να λέει ότι αυτό που τον έκανε να νιώσει ότι ήταν ξένος για τον Μύρη και να πεταχτεί έξω από το σπίτι, ήταν «μια αλλόκοτη/ εντύπωσις», ότι αισθανόταν «αόριστα» να φεύγει από κοντά του ο Μύρης. Δεν επρόκειτο συνεπώς για αποτέλεσμα καθαρής σκέψης, συλλογισμού (διαφορετικά δεν θα ήταν αλλόκοτο), αλλά για εντύπωση. Επρόκειτο για αόριστο, ως προς την προέλευσή του,

---

μονολογιστής όταν ο τελευταίος διατυπώνει την υποψία ότι για τον Μύρη ήταν «ξένος, ξένος πολύ», που διαφοροποιείται από τις βασικές απόψεις της καβαφικής κριτικής. Ο μονολογιστής «για να αποφύγει τον πόνο του παρόντος [τη συμφορά της οριστικής απώλειας, του θανάτου], ζητεί τον ακόμη μεγαλύτερο πόνο και *εφευρίσκει*, μεταξύ των άλλων, και το "μήπως κ' είχα γελασθεί/ από το πάθος μου, και π ά ν τ α τού ήμουν ξένος"» (ό.π., 103). Η διαφορετική αυτή ερμηνεία προκύπτει γιατί, κατά τον Σαρεγιάννη, ο μονολογιστής δεν επιδιώκει μόνο να κατανοήσει αυτό που ήταν ο ίδιος για τον Μύρη, αλλά κυρίως να αντιδράσει στη συμφορά και στον πόνο, για αυτό και αντιδρά τυφλά: «ενθυμίζει τον Οιδίποδα που βγάζει μόνος τα μάτια του για να μη βλέπει» (ό.π., 103). Μολονότι θεωρούμε ότι ο Σαρεγιάννης έχει δίκιο ότι τόσο το επίθετο «χριστιανός» όσο και το επίθετο «νέος» ήταν απρόσωπα σε σχέση με το Μύρη, ωστόσο η έμφαση «στην ιδιαίτερη γνώση της μυστικής ζωής» του Μύρη δεν φαίνεται να ανταποκρίνεται στον ανοικτό τρόπο ζωής και έκθεσης της ταυτότητας του νέου.

[455]. Ο Πιερής έχει υποστηρίξει ότι ανακαλούνται κατά τη διάρκεια του μονολόγου. Αυτή η άποψη επιτρέπει να δούμε ότι το κείμενο δεν αποτελεί στο σύνολό του μόνο μία εκ των υστέρων διήγηση όσων έλαβαν χώρα στην κηδεία, ότι η πράξη της εκφοράς του μονολόγου έχει ενεργητικό χαρακτήρα. Δεν νομίζουμε, ωστόσο, ότι υπάρχουν λόγοι που *επιβάλλουν* να διαβάσουμε το κείμενο ως διαδικασία συγγραφής ποιήματος. Ο Πιερής θεωρεί ότι ο ομιλητής «προϋποθέτει ακροατές ή αναγνώστες» γιατί αυτοί «δεν γνωρίζουν όλα τα στοιχεία της σχέσης του Μύρη με τη συγκεκριμένη συντροφιά», που περιλαμβάνονται στους στίχους 31- 53. (βλ.: *Χώρος, Φως και Λόγος. Η διαλεκτική του "μέσα"- "έξω" στην ποίηση του Καβάφη*, Αθήνα, Καστανιώτης, 1992, 187). Τα στοιχεία που αφορούν στη σχέση του μονολογιστή με τον Μύρη και περιλαμβάνονται στους εν λόγω στίχους, δεν έχουν πληροφοριακή λειτουργία (και άρα δεν απευθύνονται σε τρίτους), όπως εξάλλου φαίνεται και από την ανάλυση του ίδιου του Πιερή. Αποτελούν συμφραστική και αποκριτική κατανόηση που λαμβάνει χώρα κατά τη διήγηση. Θεωρούμε συνεπώς ότι το κείμενο περιλαμβάνει την παρουσίαση σκέψεων του μονολογιστή. Η αντίρρηση που έχει διατυπώσει ο M. Peri («Άμεσος λόγος ή αυτόνομος μονόλογος» [=*Strumenti critici* 1 (1987)]: *Δοκίμια αφηγηματολογίας*, επιμ. Σ. Ν. Φιλιππίδης, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 1994, 139- 157) για το πρώτο ζήτημα είναι η εξής: «Αν ο αφηγητής που μίλησε ως τώρα ήταν ο ίδιος μ' αυτόν που θυμάται τα δυσάρεστα επεισόδια των στίχων 42- 53- κι όχι ο πρωταγωνιστής που βρίσκεται στην άκρη του διαδρόμου-, δεν θα μπορούσαμε να καταλάβουμε γιατί θα' πρεπε να πεταχθεί «έξω απ' το φρικτό τους σπίτι», ούτε βέβαια θα μας ήταν κατανοητή η αμφιβολία και η αγωνία του» (ό.π., 146). Το αφηγηματολογικό επιχείρημα ότι «αυτός που "τώρα" θυμάται δεν μπορεί να είναι το εγώ του αφηγητή· είναι αναγκαστικά το εγώ της δράσης» (ό.π., 146) προϋποθέτει την ομοιογενή λειτουργία και χρήση των δεικτικών σε "τριτοπρόσωπα" και "πρωτοπρόσωπα" συμφραζόμενα. Αν «ξαναγράψουμε τον "Μύρη" σε τρίτο πρόσωπο» (ό.π., 155), όπως προτείνει ο Peri, όντως οι στίχοι 31- 53 θα είναι αφήγηση των σκέψεων του χαρακτήρα κατά τη διάρκεια της κηδείας: «θυμάται τώρα... τώρα στον νου του έρχονται», αλλά ούτε τριτοπρόσωπα είναι τα συμφραζόμενα ούτε τα δεικτικά χρόνου και χώρου λειτουργούν με τον ίδιο τρόπο σε "τριτοπρόσωπα" και "πρωτοπρόσωπα" συμφραζόμενα.

συναίσθημα που του επιβλήθηκε "απ' έξω", από τη σκηνοθεσία της κηδείας. Οι στίχοι 31-53 παρεμβάλλουν την απόκριση του μονολογιστή, κατά το παρόν της εκφοράς του μονολόγου, στο συμφραστικό πλαίσιο όπου είδε τον Μύρη στην κηδεία, απόκριση η οποία αν είχε δοθεί κατά τη διάρκειά της, θα είχε περιορίσει την αμφιβολία και την αγωνία του.

Ο μονολογιστής μπήκε, κατά κάποιον τρόπο, όχι εμπρόθετα σε αυτή τη διαδικασία της εκ νέου κατανόησης του Μύρη. Η αρχική του ενέργεια, να πάει στην κηδεία του αγαπημένου του, εξηγείται ως ύστατος χαιρετισμός στον νεκρό. Με αυτή όμως την πράξη του ο μονολογιστής είδε τον Μύρη σε συσχετισμό με έναν κόσμο τον οποίο είχε σαφέστατα υπόψη του, αλλά με τον οποίο δεν είχε συνηθίσει και δεν ήθελε να τον συσχετίζει: «Την συμφορά όταν έμαθα, που ο Μύρης πέθανε, / πήγα στο σπίτι του, μ' όλο που το αποφεύγω / να εισέρχομαι στων Χριστιανών τα σπίτια, / προ πάντων όταν έχουν θλίψεις ή γιορτές» (στίχ. 1-4). Με άλλα λόγια, πριν από το θάνατο του Μύρη η προοπτική του μονολογιστή προς τους χριστιανούς προϋπέθετε την απόσταση (ως χωρικό δεδομένο προς τον Άλλο και ως αποχή από την αντιμετώπισή του)· προοπτική την οποία τροποποιεί για χάρη του ύστατου χαιρετισμού. Η πρώτη υποχώρηση του μονολογιστή από τον συγκροτημένο και με κανόνες κόσμο του, είναι ταυτόχρονα η αρχή μιας αλυσιδωτής διαδικασίας μεταβολής του τι ήταν ο ίδιος πριν από αυτήν και του τι έβλεπε στον Μύρη. Η απόφασή του, δηλαδή, να πάει στο σπίτι των χριστιανών είναι η κίνηση εκείνη που αλλάζει τα δεδομένα προς δύο κατευθύνσεις: α) τι ήταν και τι γίνεται ο Μύρης για τον μονολογιστή· β) τι ήταν και τι γίνεται ο μονολογιστής, μέσω της τροποποιούμενης εικόνας του Μύρη.

Όπως επισημαίνει ο Πιερής, «ψυχολογικοί παράγοντες [...] καθηλώνουν τον φίλο-αφηγητή στο "ουδέτερο", και ιδιόμορφο από την άποψη του χώρου, σημείο του διαδρόμου»[456]. Από το ιδιόμορφο αυτό σημείο θα αντιμετωπίσει πρώτη φορά τον Μύρη *και* στο συμφραστικό πλαίσιο εντός του οποίου είχε ως τότε αποφύγει να τον δει· έτσι, θα βρεθεί στο μεταίχμιο της κατανόησης του άλλου ως προσώπου, δηλαδή ως πολλαπλότητας: «Στάθηκα σε διάδρομο. Δεν θέλησα / να προχωρήσω πιο εντός, γιατί αντελήφθην / που οι συγγενείς του πεθαμένου μ' έβλεπαν / με προφανή απορίαν και με δυσαρέσκεια. / Τον είχανε σε μια μεγάλη κάμαρη / που από την άκρη όπου στάθηκα/ είδα κομάτι· όλο τάπητες πολύτιμοι / και σκεύη εξ αργύρου και χρυσού» (στίχ. 5- 12). Υπενθυμίζεται εδώ ότι μία συνιστώσα της διαδικασίας της κατανόησης είναι εκείνη των συσχετισμών συνόλου σημείων με άλλα σύνολα σημείων, η συμφραστική κατανόηση. Αυτό το νέο πλαίσιο κατανόησης του Μύρη, ο μονολογιστής δεν το αντιμετωπίζει με

[456]. «Το "μέσα" και το "έξω" στην ποίηση του Καβάφη (η ώριμη φάση)», *Χάρτης* 5/ 6 (Απρ. 1983), 679- 694· το παράθεμα: 684.

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΒΑΤΑΣΟΥ

συνολικό τρόπο, αφού ούτως ή άλλως, λόγω του προσδιορισμένου ποιού του, ο μονολογιστής δεν μπορεί να αντικρύσει το νέο αυτό πλαίσιο παρά μόνο *προοπτικοποιημένα*, δηλαδή περιορισμένα. Από το σημείο όμως όπου μένει, βλέπει ακόμη λιγότερα· ίσα- ίσα ένα «κομάτι», το οποίο, με βάση τα λόγια του, δεν μπορούμε να είμαστε βέβαιοι αν περιλάμβανε καν το νεκρό σώμα του Μύρη. Ο μονολογιστής όμως αισθάνεται την ανάγκη να δικαιολογήσει στον εαυτό του την επιλογή του, και τη συναρτά με το πώς τον έβλεπαν οι συγγενείς του νεκρού. Μολονότι η αξιοπιστία των προσδιορισμένων υποκειμένων εκφοράς, τόσο η πληροφοριακή όσο και η αξιολογική/ ερμηνευτική, είναι περιορισμένη (δηλαδή προοπτικοποιημένη), η αντίδραση των συγγενών την οποία υποστηρίζει ότι διέγνωσε, φαίνεται βάσιμη.

Το στίγμα, πάντως, του πλαισίου αυτού, όπως το αντιλαμβάνεται ο μονολογιστής, είναι σαφές: κλειστό, πολυτελές και σοβαρό. Το πρώτο αυτό συμφραστικό πλαίσιο που επιβάλλεται εκ των πραγμάτων στον μονολογιστή προκαλεί την ανάκληση ενός άλλου, προγενέστερου συμφραστικού πλαισίου, συνολικά αντιθετικού προς το πρώτο: «Στέκομουν κ' έκλαια σε μια άκρη του διαδρόμου./ Και σκέπτομουν που η συγκεντρώσεις μας κ' η εκδρομές/ χωρίς τον Μύρη δεν θ' αξίζουν πια·/ και σκέπτομουν που πια δεν θα τον δω/ στα ωραία και άσεμνα ξενύχτια μας/ να χαίρεται, και να γελά, και ν' απαγγέλλει στίχους/ με την τελεία του αίσθησι του ελληνικού ρυθμού·/ και σκέπτομουν που έχασα για πάντα/ την εμορφιά του, που έχασα για πάντα/ τον νέον που λάτρευα παράφορα» (στίχ. 13- 22). Ο μονολογιστής συμφραστικοποιεί τον Μύρη, το πλαίσιο όμως αυτή τη φορά είναι αποτέλεσμα δικής του επιλογής και έχει αποκριτικό χαρακτήρα· απαντά, δηλαδή, στο πλαίσιο που του έχει τεθεί από το χριστιανικό σπίτι: ο κλειστός χώρος αντιπαρατίθεται στον ανοικτό, το σοβαρό στο άσεμνο, η πολυτέλεια στην ομορφιά. Η συγκεκριμένη απόκριση του μονολογιστή έχει ιδιαίτερη σημασία, όχι μόνο στην κατεύθυνση της αντιπαράθεσης του Μύρη τον οποίο είχε ζήσει ο ίδιος, στον Μύρη που του επιβάλλεται από την οικογένειά του, αλλά ακόμη γιατί φωτίζει το τι *ήταν* ο Μύρης για τον μονολογιστή. Ο Μύρης ήταν αυτός που έδινε αξία στις συγκεντρώσεις, στις εκδρομές, στα ξενύχτια τους, με τον χαρούμενο χαρακτήρα του, με την αισθητική του καλλιέργεια και κυρίως με την ομορφιά του. Αυτόν το νέο, παρουσιασμένο με αισθητικούς όρους[457], αγαπούσε παράφορα ο μονολογιστής και αυτόν σκέφτεται ότι έχασε για πάντα. Τα δύο αυτά πλαίσια, κρατημένα χωριστά το ένα από το άλλο, στοιχειοθετούν ξεκάθαρα τη διπλή

[457]. Υπενθυμίζουμε την παρατήρηση του Σαρεγιάννη ότι όπως το «χριστιανός» έτσι και το «νέος» μένουν απρόσωπα σε σχέση με τον Μύρη. Το πάθος βέβαια για τη λατρεία της αισθητικής πλευράς του ανθρώπου είναι βασικό και θετικά σημασιολογημένο θέμα στην ποίηση του Καβάφη. Στο συγκεκριμένο όμως ποίημα τα πράγματα είναι πιο σύνθετα, καθώς ο Μύρης παρουσιάζεται ως χαρακτήρας ο οποίος δεν εξαντλείται με αυτή την όψη. Δεν αντιπαρατίθεται εδώ η αισθητική πρόσληψη με την ιδεολογική, αλλά συμπλέκονται.

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΡΑΤΑΣΟΥ

εικόνα του Μύρη: πλαίσιο α) ο Μύρης του χριστιανικού σπιτιού- πλαίσιο β) ο Μύρης της ξέγνοιαστης παρέας. Η καθαρότητα των ορίων είναι, μέχρι ενός σημείου της εξέλιξης των πραγμάτων, το επιδιωκώμενο και από τους χριστιανούς *και* από τον μονολογιστή. Ο μονολογιστής διανύει την απόσταση, που πάντα έβαζε ανάμεσα στον εαυτό του και στους χριστιανούς, για χάρη του Μύρη. Η ανάκληση του άσεμνου και ωραίου Μύρη στο πλαίσιο του ανοιχτού χώρου, είναι η υπενθύμιση ενός άλλου "σαφή" Μύρη έναντι του εξίσου "σαφή" Μύρη του χριστιανικού σπιτιού και μαζί η άρνηση του δευτέρου.

Το σπίτι των χριστιανών δεν του παρουσιάζει μόνο έναν διαφορετικό σημαίνοντα χώρο, στον οποίο πρέπει να εντάξει τον Μύρη, ούτε μόνο προφανείς αντιδράσεις («απορία και δυσαρέσκεια»). Τον φέρνει ακόμη αντιμέτωπο με έναν Μύρη "μιλημένο" με διαφορετικό τρόπο, πλαισιωμένο δηλαδή τόσο με πληροφορίες άγνωστες σε αυτόν (ο χαμηλόφωνος λόγος των γυναικών) όσο και με τελετουργικό λόγο (οι μεγαλόφωνες προσευχές των ιερέων): «Κάτι γρηές, κοντά μου, χαμηλά μιλούσαν για/ την τελευταία μέρα που έζησε-/ στα χείλη του διαρκώς τ' όνομα του Χριστού,/ στα χέρια του βαστούσ' έναν σταυρό.-/ Μπήκαν κατόπι μες στην κάμαρη/ τέσσαρες Χριστιανοί ιερείς, κ' έλεγαν προσευχές/ ενθερμώς και δεήσεις στον Ιησούν,/ ή στην Μαρίαν (δεν ξέρω την θρησκεία τους καλά)» (στίχ. 23- 30), «Οι Χριστιανοί ιερείς μεγαλοφώνως/ για την ψυχή του νέου δέονταν.-/ Παρατηρούσα με πόση επιμέλεια,/ και με τι προσοχήν εντατική/ στους τύπους της θρησκείας τους, ετοιμάζονταν/ όλα για την χριστιανική κηδεία» (στίχ. 54- 59). Τα λόγια των γριών, ανεξάρτητα από το αν λένε την αλήθεια, αποτελούν εξίσου προκλητικά νέα συμφραζόμενα (αν όχι προκλητικότερα) για το πρόσωπο του Μύρη, τα οποία έρχονται "από έξω" στον μονολογιστή, όπως και το ίδιο το θέαμα της τελετουργίας. Τα λόγια τους δεν προβάλλουν μόνο το μέγεθος της βαρύτητας που είχε για τον Μύρη η «χριστιανοσύνη» του (το γεγονός ότι ο νέος ήταν χριστιανός είναι δεδομένο), αλλά παρουσιάζουν το σώμα του, τα χείλη και τα χέρια του, κατειλημμένα από έναν Άλλο, τον Χριστό («στα χείλη του διαρκώς τ' όνομα του Χριστού,/ στα χέρια του βαστούσ' έναν σταυρό.-», στίχ. 25- 26). Στο χριστιανικό σπίτι ο μονολογιστής βλέπει να διεκδικούν την ψυχή και το σώμα του Μύρη, καθώς οι γριές παρουσιάζουν, μάλιστα, τον ίδιο τον Μύρη να προσφέρει το σώμα του στον Χριστό: «Κ' εξαίφνης με κυρίευσε μια αλλόκοτη/ εντύπωσις. Αόριστα, αισθάνομουν/ σαν να' φευγεν από κοντά μου ο Μύρης·/ αισθάνομουν που ενώθη, Χριστιανός,/ με τους δικούς του, και που γένομουν/ ξ έ ν ο ς εγώ, ξ έ ν ο ς π ο λ ύ· ένοιωθα κιόλα/ μια αμφιβολία να με σιμώνει: μήπως κ' είχα γελασθεί/ από το πάθος μου, και π ά ν τ α του ήμουν ξένος.-/ Πετάχθηκα έξω απ' το φρικτό τους σπίτι,/ έφυγα γρήγορα πριν αρπαχθεί, πριν αλλοιωθεί/ απ' την χριστιανοσύνη τους η θύμηση του Μύρη» (στίχ. 60- 70).

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΡΑΤΑΣΟΥ

Η τελευταία πράξη απόκρισης του μονολογιστή είναι η φυγή. Επιχειρεί δηλαδή να εισαγάγει εκ νέου ανάμεσα στον ίδιο και στους χριστιανούς την απόσταση. Είναι όμως σαφές ότι αυτή η απόσταση στην οποία προσπαθεί να επανακάμψει δεν μπορεί να ξανακερδηθεί, επειδή περιορίζεται πλέον σε ένα χωρικό μόνο δεδομένο και έτσι υπάρχει μία καταχρηστική απόσταση μόνο σε σχέση με την αρχική[458]. Ο μονολογιστής παρουσιάζει τον εαυτό του παθητικό, σχεδόν θύμα (αν όχι του Μύρη, πάντως του πάθους του για εκείνον), σε αυτή τη στιγμή της σύγκρουσης. Ο Μύρης φεύγει από κοντά του και η αμφιβολία τον πλησιάζει. Αλλά και κατά την εκφορά του μονολόγου, ο ομιλητής παρουσιάζεται να μην έχει αντιληφθεί την προέλευση της εντύπωσής του ότι ο Μύρης έφευγε από κοντά του και ότι ενώθηκε με τους δικούς του, ενώ ο ίδιος γινόταν ξένος («γένομουν ξ έ ν ο ς *εγώ*»[459]). Ο μονολογιστής διακόπτει την εκφορά του μονολόγου του και την κατανοητική διαδικασία με τη συντήρηση της αμφιβολίας.

Αν ο μονόλογος περιοριζόταν σε αυτές τις στροφές θα μπορούσε να υποστηριχθεί ότι όντως ο μονολογιστής είχε σε ένα βαθμό γελαστεί, όχι βέβαια ως προς το αν ο Μύρης ήταν ή δεν ήταν χριστιανός, αλλά ως προς την ακριβή σχέση που είχε ο Μύρης με αυτή τη γενική ιδιότητα, ως προς το πώς «ζούσε», και τελικά ως προς το τι διεκδικούσε[460]. Η πραγματικότητα του μονολόγου είναι άλλη. Κατά την εκφορά του ο μονολογιστής έχει παρεκλίνει από την ανάκληση των γεγονότων και των σκέψεών του στην κηδεία. Έχει ανακαλέσει την προγενέστερη εποχή της σχέσης του με τον Μύρη, εκεί όπου διακυβεύεται όχι πια το «γένομουν ξ έ ν ο ς» αλλά το «μήπως... π ά ν τ α του ήμουν ξένος». Αξιολογώντας το τι ξέρει και τι δεν ξέρει, ξεκινά με βεβαιότητες: «Γνωρίζαμε, βεβαίως, που ο Μύρης ήταν Χριστιανός./ Από την πρώτην ώρα το γνωρίζαμε, όταν/ πρόπερσι στην παρέα μας είχε μπει./ Μα ζούσε απολύτως σαν κ' εμάς./ Απ' όλους μας πιο έκδοτος στες ηδονές·/ σκορπώντας αφειδώς το χρήμα του στες διασκεδάσεις./ Για την υπόληψι του κόσμου ξένοιαστος,/ ρίχνονταν πρόθυμα σε νύχτιες ρήξεις στες οδούς/ όταν ετύχαινε η

[458]. Βλ. την παρατήρηση του Πιερή ότι διακόπτει βίαια τον διάλογό του με την όλη σκηνή (ό.π., 692). Η διακοπή, όμως, του διαλόγου εδώ επανεισάγει την απόσταση μόνο ως προς τον χώρο. Ο μονολογιστής δεν μπορεί να επιστρέψει στην "αθώα", ανυποψίαστη προ της κηδείας προοπτική του.

[459]. Η εμφατική χρήση της προσωπικής αντωνυμίας μπορεί εδώ να εξηγηθεί ως αντιθετική. Υπονοείται ότι ο μονολογιστής θεωρούσε κάποιους άλλους ξένους για τον Μύρη, το πιθανότερο το χριστιανικό του περιβάλλον.

[460]. Ως προς το ζήτημα των διεκδικήσεων του Μύρη, ουσιώδης είναι η ανάγνωση του Δ. Αγγελάτου («"Μύρης· Αλεξάνδρεια του 340 μ. Χ.". Ερμηνευτική πρόταση για την (καβαφική) διπλότητα του έρωτα»: *Η ποίηση του κράματος. Μοντερνισμός και διαπολιτισμικότητα στο έργο του Καβάφη*, επιμ. Μ. Πιερής, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2000, 95- 101). Βλ. ιδίως την παρατήρηση ότι: «οι άλλοι [...] διεκδικούν, βασισμένοι στέρεα στα πιστεύω τους, τον Μύρη για λογαριασμό τους [...]. Ο Μύρης, όμως, από την άλλη διεκδικεί κάτι απείρως πολυπλοκότερο από την- ας πούμε- "προσθετική" επιβεβαίωση της ταυτότητάς του: διεκδικεί έναν εαυτό που δεν είναι προορισμένος να αγκυροβολήσει σε μια επαναπαυτική ταυτότητα, έναν εαυτό που δεν είναι αλλά διαρκώς γίνεται· η κατάκτηση αυτού του εαυτού και αυτού του ανατρεπτικού πιστεύω περνούσε μέσα από την καταλυτική εμπειρία του Άλλου (βλέμματος και σώματος)» (ό.π., 100).

παρέα μας/ να συναντήσει αντίθετη παρέα./ Ποτέ για την θρησκεία του δεν μιλούσε» (στίχ. 31- 41). Σε αυτή την ενότητα του μονολόγου, ο μονολογιστής είναι "διηρημένος" και κάνει διάλογο με τον εαυτό του.

Όπως αναφέραμε, ξεκινά από τις βεβαιότητές του (:«Γνωρίζαμε, βεβαίως, που ο Μύρης ήταν Χριστιανός./ Από την πρώτην ώρα το γνωρίζαμε»), και μέχρις αυτού του σημείου η βεβαιότητά του δεν παρουσιάζει ρωγμές. Οι δύο επόμενες όμως βεβαιότητές του αποδεικνύονται ψευδείς. Ο Μύρης «ζούσε» σαν αυτούς, αλλά όχι «απολύτως», όπως του αποδίδει ο μονολογιστής, κατηγορώντας τον έμμεσα για υποκρισία (αν όντως ζούσε απολύτως σαν αυτούς, τότε είχε μερίδιο ευθύνης για την δημιουργία ψευδαισθήσεων στον μονολογιστή). Όσο για τη δεύτερη έμμεση κατηγορία που εκτοξεύει, ότι «ποτέ για τη θρησκεία του δε μιλούσε», αποτελεί και αυτή ψευδοβεβαιότητα. Σε αυτό ακριβώς το σημείο, η τακτική της ρητορικής ενίσχυσης των βεβαιοτήτων και της απόδοσης ευθυνών στον Μύρη, η οποία επιτρέπει στον μονολογιστή να αντιμετωπίζει τον εαυτό του ως ξεγελασμένο, καταρρέει, καθώς ο μονολογιστής τώρα μόνο λαμβάνει σοβαρά υπόψη του κάτι που ήξερε και είχε διαπιστώσει, αλλά δεν είχε εκτιμήσει. Τώρα μόνο λαμβάνει υπόψη του τον Μύρη όχι μόνο ως «νέο» που προκαλεί το πάθος, αλλά και ως πρόσωπο που εμπεριέχει αντιθέσεις: «Μάλιστα μια φορά τον είπαμε/ πως θα τον πάρουμε μαζύ μας στο Σεράπιον./ Όμως σαν να δυσαρεστήθηκε/ μ' αυτόν μας τον αστεϊσμό: θυμούμαι τώρα./ Ά κι άλλες δυο φορές τώρα στον νου μου έρχονται./ Όταν στον Ποσειδώνα κάμναμε σπονδές,/ τραβήχθηκε απ' τον κύκλο μας, κ' έστρεψε αλλού το βλέμμα./ Όταν ενθουσιασμένος ένας μας/ είπεν, Η συντροφιά μας να' ναι υπό/ την εύνοιαν και την προστασίαν του μεγάλου,/ του πανωραίου Απόλλωνος- ψιθύρισεν ο Μύρης/ (οι άλλοι δεν άκουσαν) "τη εξαιρέσει εμού"» (στίχ. 42- 53). Ο μονολογιστής δεν θυμάται ότι *κατάλαβε* τη δυσαρέσκεια του Μύρη από το αστείο τους για το Σεράπιον. Θυμάται *μια έκφραση προσώπου* και τώρα την ερμηνεύει ως πιθανή δυσαρέσκεια («σαν να δυσαρεστήθηκε»). Η έκφραση του προσώπου γίνεται σημείο για κατανόηση. Τώρα *δίνει σημασία*- δηλαδή κατανοεί- ότι ο Μύρης δεν ζούσε «απολύτως» σαν αυτούς, δεν αφηνόταν να είναι απολύτως σαν αυτούς[461]. Κλιμακωτά, από την έκφραση του προσώπου περνάμε στην κίνηση και από την κίνηση στο λόγο. Αν η έκφραση του προσώπου είναι ένα σημείο αμφίβολο, η κίνηση είναι σημείο σαφέστερο. Όταν η παρέα έκανε σπονδές στον Ποσειδώνα, ο Μύρης, πάλι ενεργητικός και ξεκάθαρος ως προς τις επιλογές του,

[461]. Όπως παρατηρεί ο Αγγελάτος, ο μονολογιστής «παρατηρούσε και άκουγε την ουσία της αντίστασης του αγαπημένου φίλου του, αλλά δεν ήταν σε θέση να εννοήσει το βάθος της: του έλειπε το χριστιανικό τελετουργικό και ο πεθαμένος ηδονικός Μύρης» (ό.π., 99). Υπενθυμίζουμε ότι ο μονολογιστής με μία έννοια μπήκε στη διαδικασία ουσιαστικής κατανόησης του Μύρη, όχι επειδή το επέλεξε, αλλά μετά την απόφασή του να πάει στο χριστιανικό σπίτι και αφού αντιμετώπισε τα χριστιανικά συμφραζόμενα αντιμετώπισης του Μύρη.

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΒΑΤΑΣΟΥ

τραβήχτηκε από τον κύκλο και έστρεψε αλλού το βλέμμα του. Τα προηγούμενα, τόσο η έκφραση του προσώπου όσο και η κίνηση, είχαν αποδέκτη ολόκληρη την παρέα. Το τρίτο σημείο δεν είναι πια μη- ρηματική αντιδράση, είναι λόγος. Ο Μύρης εξαιρεί τον εαυτό του από την προστασία του Απόλλωνα. Δεν διαλύει τον ενθουσιασμό της ομάδας ανακοινώνοντας το «τη εξαιρέσει εμού», αλλά περιορίζεται να το ψιθυρίσει. Και αυτή τη φορά, μόνον ο μονολογιστής γίνεται παραλήπτης της αντίδρασης του Μύρη. Ήδη, με τις δύο προηγούμενες αναμνήσεις του, ο μονολογιστής έχει τους όρους που απαιτούνται για να θέσει το ερώτημα αν ήταν πάντα ξένος ο Μύρης για αυτόν όχι από τη σκοπιά της στάσης του Μύρη (ο Μύρης ως κάποιος που τον ξεγέλασε για το πώς ζούσε και τι διεκδικούσε) αλλά από τη σκοπιά τη δική του. Τι δηλαδή θα συνιστούσε, από τη δική του προοπτική, τον Μύρη ως ξένο. Ο Μύρης δεν μπορεί να λειτουργήσει ως αίτιος για την αίσθηση του μονολογιστή ότι είναι αλλότριος. Η ευθύνη έχει μετατεθεί στον ίδιο. Ξένος μπορεί να υπήρξε ο Μύρης γιατί ο ίδιος ο μονολογιστής δεν είχε, όχι απλώς αξιολογήσει, αλλά ούτε καν αναγνωρίσει τα σημεία της ενεργητικής διαφοράς του.

Με την τελευταία όμως ανάμνηση της διαφοράς του Μύρη την οποία έχει κατ' αποκλειστικότητα ο μονολογιστής, δεν μπορεί παρά να βρίσκεται αντιμέτωπος με αλυσιδωτά ερωτήματα, αναγκαστικά χωρίς απάντηση, επειδή ο ψίθυρος του Μύρη, ενδιάμεσο εσωτερικού λόγου/ λόγου με απεύθυνση σε τρίτο πρόσωπο, είναι αινιγματικός. Ο Μύρης μπορεί να ψιθύρισε είτε διότι η εξορκιστική λειτουργία του λόγου του απαιτούσε την εξωτερίκευσή του, είτε διότι ήθελε να αφήσει τον μονολογιστή ειδικά να ακούσει τα συγκεκριμένα λόγια. Όμως ο μονολογιστής δεν θα μπορούσε να αποφασίσει ανάμεσα στις δύο εκδοχές. Τόσο η μία όσο και η άλλη δεν αφήνουν περιθώρια να θεωρηθεί ο Μύρης εμπρόθετα ξένος, άγνωστος. Η δεύτερη όμως πιθανότητα, να άφησε τον μονολογιστή να ακούσει την εξαίρεσή του, δημιουργεί νέα ερωτήματα σε σχέση με τα πιθανά κίνητρα του Μύρη. Είναι ο χριστιανός Μύρης ο οποίος εξαιρεί τον εαυτό του και φροντίζει να ακουστεί η διαφορά του; Είναι ο Μύρης που δεν ζούσε «απολύτως» ούτε ως χριστιανός ούτε ως νέος ηδονικός, αλλά ζούσε στο μεταίχμιο, εμπιστευόμενος τη διαφορά του στον αγαπημένο του; Ο μονολογιστής υποχωρεί μπροστά στο αίνιγμα. Ο χρόνος που θα μπορούσε να είχε τεθεί με ευνοϊκότερους για την επίλυσή του όρους, η εποχή δηλαδή που ο Μύρης ήταν ζωντανός, έχει παρέλθει. Ο Μύρης ήταν για τον μονολογιστή, πριν από το θάνατό του, ο νέος τον οποίο αγαπούσε παράφορα. Ο "ενικός" Μύρης που «ζούσε απολύτως σαν [αυτούς]», έγινε ο "πολλαπλός" Μύρης που ζούσε στο μεταίχμιο των φαινομενικά αλληλοαποκλειόμενων επιλογών του. Έγινε ακόμη αίνιγμα ως προς την πρόθεσή του να επιτρέψει στον μονολογιστή να γίνει ιδιαίτερος κοινωνός της πολλαπλότητάς του. Το αίνιγμα δεν επιλύεται και, με αυτή την έννοια, ο μονολογιστής

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΒΑΤΣΟΥ

έχει χάσει τον νέο που λάτρευε παράφορα, έχοντας όμως κερδίσει τη θύμησή του ως προσώπου (ή έχοντας ο Μύρης καταφέρει να κατακτήσει μία θέση στη θύμηση του μονολογιστή ως προσώπου).

Ο μονολογιστής δεν κλείνει τον μονόλογό του με αυτή την ενότητα (31-53), δίκην συμπεράσματος, γιατί δεν θα μπορούσε να βγάλει συμπέρασμα[462]. Η ενότητα αυτή- ουσιαστικά ο τρόπος που απαντούσε ο Μύρης στο πώς ήθελε να ζει και στο πώς συναντούσε τον χριστιανισμό, την ηδονική παρέα και τον μονολογιστή- περνά στην εκφορά του μονολόγου ως ερώτημα. Δεν έχει, όμως, αλλάξει για τον μονολογιστή ο τρόπος που θυμάται *τον Μύρη*, αλλά και ο τρόπος που *θυμάται*. Στο συγκεκριμένο μονοδραματικό ποίημα δεν προάγεται αποκλειστικά ο ατέρμων και αινιγματικός χαρακτήρας της κατανόησης, αλλά και η "αλλοιωτική" λειτουργία της στο ίδιο το υποκείμενο της κατανόησης.

Όπως παρατηρεί ο Bakhtin, δεν υπάρχει ενική συνείδηση, «η συνείδηση είναι ουσιωδώς πολλαπλή. Έχω συνείδηση του εαυτού μου και γίνομαι εαυτός, καθώς αποκαλύπτομαι για έναν άλλο, μέσω ενός άλλου και με τη βοήθεια ενός άλλου»[463]. Τόσο στη φυσική επικοινωνία όσο και στη δευτεροβάθμια τα πράγματα μπορεί να είναι εντελώς διαφορετικά. Έτσι, τα φυσικά πρόσωπα μπορεί ποτέ να μην προσεγγίζουν την αυτοσυνειδησία και οι χαρακτήρες να παρουσιάζονται "ενικοί", ο μονολογιστής, όμως, στο ποίημα «Μύρης· Αλεξάνδρεια του 340 μ. Χ.» δεν είναι μία συνείδηση, μία προοπτική, η οποία παραμένει παγιωμένη και οριστικοποιημένη, διασταυρούμενη με άλλες προοπτικές. Η προοπτική του *γίνεται*, εξελίσσεται στη διάρκεια της κατανοητικής προσέγγισης του Μύρη, ακριβώς γιατί η εξέλιξη αναιρεί τις βεβαιότητες για τον Άλλο *και* για τον εαυτό.

Στην περίπτωση του προηγούμενου μονοδραματικού ποιήματος η ανάγνωση ως κατανόηση δεν διαθέτει πλεονεκτήματα ως προς τις προϋποθέσεις κατανόησης έναντι του μονολογιστή, κάτι που είναι ισχυρός κανόνας στη μονοδραματική κατηγορία. Αυτός ο κανόνας όμως δεν ισχύει στην περίπτωση του ποιήματος «Ο βασιλεύς Κλαύδιος» του Καβάφη (*Κρυμμένα ποιήματα,* [1899], 75-78), στο οποίο υλικό είναι ο δραματικός μύθος του *Άμλετ*. Ο αναγνώστης είναι σε θέση να γνωρίζει με πληρότητα αυτόν το μύθο, σε αντίθεση με τον μονολογιστή που, όπως θα δούμε, διαθέτει περιορισμένη πληροφόρηση για τη σύγκρουση Κλαύδιου- Άμλετ. Λόγω αυτού του πλεονεκτήματος, είμαστε σε θέση να εκτιμήσουμε κατά πόσον ο τρόπος με τον οποίο ο μονολογιστής επιχειρεί να

[462]. Σε αυτή την κατεύθυνση βλ. την άποψη του Αγγελάτου: «Ο νεκρός Μύρης θα δηλητηριάσει τη βεβαιότητα του φίλου του με τρόπο πλέον δραστικό» (ό.π., 101).
[463]. M. Bakhtin, *Problems of Dostoevsky's Poetics*, μετ. C. Emerson, σειρ. Theory and History of Literature Series 8, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1984, 287.

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΡΑΤΑΣΟΥ

κατανοήσει την υπόθεση, είναι λειτουργικός όσο και το αν τα συμπεράσματά του, σωστότερα οι βεβαιότητές του, είναι βάσιμα.

Προτού περάσουμε στον σχολιασμό του μονολόγου από την άποψη που μας ενδιαφέρει στην παρούσα ενότητα, θα πρέπει να ανοίξουμε μία παρένθεση. Σύμφωνα με τις ταξινομικές παραμέτρους του συστήματός μας το ποίημα είναι μονοδραματικό: είναι σαφές ότι ο ομιλητής γνωρίζει εξωτοπικά και ως προς τη σύνθεσή του το ποίημα είναι μονολογικό. Αυτό που θα πρέπει να αποσαφηνιστεί σε αυτή την παρέκβαση, είναι κατά πόσον το υποκείμενο εκφοράς είναι προσδιορισμένο ή απροσδιόριστο. Η εκχώρηση του λόγου στο υποκείμενο εκφοράς προσδιορισμένου ποιού, διενεργείται δια μέσου της διαδικασίας της προσωποποιίας. Έτσι, ο μονόλογος είναι προσωποποιητικός και πιο συγκεκριμένα λογοτεχνικός. Στην ενότητα Β4, δείξαμε ότι η αναπαράσταση ενός ήδη πεποιημένου χαρακτήρα, εδώ λογοτεχνικού, εισάγει το στοιχείο του πεποιημένου και ταυτόχρονα δεν μπορεί παρά να αναπαριστά τον χαρακτήρα ως προσδιορισμένο. Αναφέρμαε ότι κατά τη διαδικασία της μονοδραματικοποίησης χαρακτήρων (με προέλευση από άλλη κατηγορία, συνήθως τη δραματική, σπανιότερα την απαγγελτική) οι χαρακτήρες που αξιοποιούνται κατά κανόνα, δεν είναι πρωταγωνιστικοί, αλλά δευτεραγωνιστές ή εντελώς περιφεριακοί. Στο συγκεκριμένο μονοδραματικό ποίημα ο Καβάφης κάνει ακριβώς αυτή την επιλογή, φερνοντάς την στο όριό της[464]. Είναι σαφές ότι ο μονολογιστής δεν είναι κανένας από τους επώνυμους χαρακτήρες του δράματος. Εξίσου σαφές όμως είναι ότι θεωρεί τα αντικείμενα του λόγου του πραγματικά, ότι δεν τα προσεγγίζει ως ιδεατά αντικείμενα ενός δράματος, *επειδή βρίσκεται στο ίδιο σύμπαν με τα αντικείμενα του λόγου του*. Ο ομιλητής, τουλάχιστον σε ένα σημείο φανερώνει, μέσω των λόγων του, ότι δεν γνωρίζει μόνο εξ ακοής αυτά που θυμάται, αλλά ότι σε μία σκηνή υπήρξε ίσως και αυτόπτης («Το' πε, είν' αλήθεια, κι ο Λαέρτης τούτο. / Πλην δεν εψεύσθη; πλην δεν απατήθη; / Και πότε το' πε; Όταν πληγωμένος / εξέπνεε κ' εγύριζεν ο νους του / και *φαίνονταν* σαν να παραμιλούσε», στίχ. 70- 74). Πρόκειται για τη σκηνή του θανάτου του Λαέρτη, μετά από τη μονομαχία του με τον Άμλετ· στη σκηνή αυτή, εκτός από τον Άμλετ και τον Λαέρτη, βρίσκονται ακόμη ο Οράτιος, ο Κλαύδιος, η Γερτρούδη, ο Οσρίκος, άρχοντες και ακόλουθοι, μεταξύ των οποίων μπορούμε να τοποθετήσουμε και τον ομιλητή.

Ο Καβάφης αξιοποιεί ορισμένα από τα τελευταία λόγια του Άμλετ, τα οποία φανερώνουν την επίγνωση του ήρωα του Σαίξπηρ ότι η όλη υπόθεση γεννά την αμφιβολία:

[464]. Στα δύο άλλα ανέκδοτα μονοδραματικά ποιήματα της ίδιας εποχής, που μονοδραματικοποιούν χαρακτήρες από τις τραγωδίες *Πέρσες* και *Αγαμέμνων*, το «Ναυμαχία» (*Κρυμμένα ποιήματα*, [1899], 79) και το «Όταν ο φύλαξ είδε το φως» (*Κρυμμένα ποιήματα*, [1900], 80), ο Καβάφης επιλέγει να αναδημιουργήσει τον χορό.

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΒΑΤΑΖΟΥ

«Εσείς, ’που εμπρός ’ς το συμβάν τούτο αχνίζετ’ όλοι,/ τρέμετε και άφων’ είσθε πρόσωπα ή και μόνον/ ακροαταί ’ς το δράμα τούτο, αν καιρό είχα [...]/ ω, είχα να σας είπω- πλην ας ήναι.- Οράτιε,/ πεθαίνω, ζης εσύ· ’ς εκείνους ’που αμφιβάλλουν/ ιστόρησε κ’ εμέ και όλα τα δίκαιά μου»[465]. Ο Καβάφης επιλέγει έναν από «εκείνους που αμφιβάλλουν» για τη ζωή και το έργο του Άμλετ, για να συνθέσει ένα δράμα διαφορετικού τύπου: το δράμα της *μονοπροοπτικότητας*. Παρά το ότι όμως η υπόθεση της σύγκρουσης ανάμεσα στον Κλαύδιο και τον Άμλετ καταλαμβάνει το μεγαλύτερο μέρος του μονολόγου, δεν είναι καθεαυτή η σύγκρουση των δύο που ενδιαφέρει τον μονολογιστή. Ο μονολογιστής ενδιαφέρεται για τη σχέση αυτής της σύγκρουσης με την πολιτική κατάσταση στην Ελσινόρη, όπως προέκυψε από τη διαδοχή του Κλαύδιου από τον Φορτιμπράς: «Σε μέρη μακρινά ο νους μου πηαίνει./ Στους δρόμους περπατώ της Ελσινόρης,/ γυρίζω στες πλατείες, και θυμούμαι/ την θλιβερώτατη την ιστορία,/ τον άτυχον εκείνον βασιλέα,/ που τον εσκότωσεν ο ανεψιός του/ για κάτ’ ιδανικές του υποψίες./ Σ’ όλα τα σπίτια των πτωχών ανθρώπων/ κρυφά (γιατί τον Φορτιμπράς φοβούνταν)/ τον έκλαψαν. Φιλήσυχος και πράος/ ήταν· και την ειρήνην αγαπούσε/ (πολλά ο τόπος είχεν υποφέρει/ από του προκατόχου του τες μάχες)./ Ευγενικά εφέρνονταν προς όλους,/ μεγάλους και μικρούς. Αυθαιρεσίες/ εχθρεύονταν, και συμβουλές ζητούσε/ στου βασιλείου τες υποθέσεις πάντα/ από ανθρώπους σοβαρούς κ’ εμπείρους (στ. 1-18) [...]/ Γι’ αυτά, ενώ τον άκουαν να λέγει,/ οι πιο πολλοί μες στην συνείδησί των/ λυπούνταν τον καλό τον βασιλέα/ που με φαντάσματα και παραμύθια/ άδικα τον εσκότωσαν, και πήγε./ Όμως ο Φορτιμπράς, που ωφελήθη/ κι απέκτησ’ εύκολα την εξουσία,/ κύρος πολύ και προσοχή μεγάλη/ έδιδεν εις τα λόγια του Ορατίου» (στ. 83- 91).

Οι δύο πόλοι εξουσίας παρουσιάζονται σε συμφραστικά πλαίσια που αποτελούν ταυτόχρονα την απόκριση του μονολογιστή στην πολιτική κατάσταση στην Ελσινόρη. Ο «άτυχος» Κλαύδιος είχε πρώτα από όλα τη συναίνεση των φτωχών ανθρώπων, εκ μέρους των οποίων παρουσιάζεται να μιλά ο μονολογιστής, γιατί ήταν φιλήσυχος, πράος, ευγενικός και κυρίως υπερασπιστής της ειρήνης. Από τη σκοπιά δε του τρόπου διακυβέρνησης, ο Κλαύδιος ήταν δημοκρατικός και συνετός. Ο Φορτιμπράς αντίθετα είναι για αυτούς επίφοβος και ο πατέρας του Άμλετ μια δυσάρεστη ανάμνηση, καθώς ο τόπος «είχεν υποφέρει» από τις μάχες του. Ο μονολογιστής, δηλαδή, υπερασπίζεται μία ιεραρχία επιλογών διακυβέρνησης[466], καθώς και των πολιτικών προσώπων που εκφράζουν αυτές τις

[465]. *Αμλέτος. Τραγωδία Σαικσπείρου*, μετ. Ιακ. Πολυλά, εισ. Δ. Πολυχρονάκης, φιλ. επιμ. Μάρα Γιαννή, Αθήνα, Ιδεόγραμμα, 2000, 264.

[466]. Ο Φορτιμπράς είναι φιλόδοξος και με αυτή την έννοια συνεχιστής της πολιτικής του νεκρού βασιλιά, που περιλάμβανε τον πόλεμο. Προκρίνεται ο Κλαύδιος, ο οποίος φαίνεται φιλειρηνικός και συνεπώς όχι

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΒΑΛΤΑΣΟΥ

διαφορετικές επιλογές. Ο μονόλογός του ανοίγει και κλείνει με τη σύγκριση (άμεση στην αρχή, έμμεση στο τέλος) ανάμεσα στους δύο αυτούς χαρακτήρες, τον Κλαύδιο και τον Φορτιμπράς. Πάντως, το πολιτικό πλαίσιο στο οποίο ο μονολογιστής αντιμετωπίζει τις επιμέρους συγκρούσεις των χαρακτήρων και στο οποίο κατανοεί τους λόγους και τις πράξεις τους, δεν αφορά μόνο στον Κλαύδιο και τον Φορτιμπράς, αλλά έχει γενικότερη ισχύ. Όπως είδαμε, ο μονολογιστής από πολιτική σκοπιά απορρίπτει τον πατέρα του Άμλετ και είναι επίσης δύσπιστος απέναντι στον Λαέρτη για λόγους που έχουν ενδεχομένως την προέλευσή τους στον φιλόδοξο χαρακτήρα του Λαέρτη: «Πλην τόσο αγανάκτησεν ο κόσμος/ για την φρικτότατη δολοφονία/ που εσηκώθηκαν επαναστάται/ και γύρευαν του παλατιού τες πόρτες/ να σπάσουν με τον υιό του σκοτωμένου/ τον άρχοντα Λαέρτη (έναν νέον/ ανδρείο, και φιλόδοξον επίσης·/ στην ταραχή "Ο Βασιλεύς Λαέρτης/ ζήτω!" εφώναξαν κάποιοι του φίλοι)» (στίχ. 47- 55).

Ένα ερώτημα που προκύπτει είναι ο λόγος για τον οποίο ο μονολογιστής κάνει τη συγκεκριμένη αναδρομή στην υπόθεση της σύγκρουσης Κλαύδιου - Άμλετ και μάλιστα με τόσο λεπτομερή τρόπο. Ο ίδιος αποφεύγει να θίξει το ζήτημα, μέσω της έκφρασης «Σε μέρη μακρινά ο νους μου πηαίνει». Το ερώτημα γίνεται ακόμη πιο επείγον, καθώς ο μονόλογος ξεκινά και τελειώνει με την ίδια βεβαιότητα, ότι δηλαδή ο Κλαύδιος ήταν καλός βασιλιάς και ο Φορτιμπράς επίφοβος και ύποπτος ως προς τα κίνητρά του. Ωστόσο, ο μονολογιστής στην αρχή του μονολόγου (και παρά τη βεβαιότητά του για το ότι ο Κλαύδιος ήταν καλός βασιλιάς) αναφέρεται στις υποψίες του Άμλετ: «που τον εσκότωσε ο ανεψιός του/ για κάτ' ιδανικές του υποψίες» (στίχ. 6- 7). Οι υποψίες του Άμλετ, έστω και «ιδανικές», υπάρχουν, περνούν στο λόγο του μονολογιστή, προκαλούν την απόκρισή του και την ανασκευή τους. Στο τέλος, όμως, του μονολόγου έχει εξαλειφθεί κάθε αναφορά τόσο στις υποψίες όσο και στον ανηψιό του Κλαύδιου (ο μονολογιστής δεν κατονομάζει ποτέ τον Άμλετ και αναφέρεται σ' αυτόν με τους όρους «ο πρίγκηψ», «ο ανεψιός του [Κλαύδιου]»). Μπορούμε να παρατηρήσουμε προκαταβολικά ότι η αναδρομή έχει χαρακτήρα επιβεβαίωσης και απολογίας της δικής του προοπτικής. Αν για το σαιξπηρικό δράμα ένα από τα κέντρα του θεματικού ενδιαφέροντος αφορά σε μια ηθική κρίση, το μονοδραματικό ποίημα του Καβάφη αφορά σε έναν μονολογιστή που, μέσω της αναδρομής στο παρελθόν, επιδιώκει να επιβεβαιώσει μια πολιτική του κρίση και εκτίμηση. Τέτοιου τύπου αναδρομές, που έχουν τη λειτουργία της επιβεβαίωσης, λαμβάνουν χώρα, όταν υπάρχουν, έστω και όχι ομολογημένα, αμφιβολίες για την ορθότητα της εκτίμησης.

φιλόδοξος. Αν όμως ο Άμλετ έχει δίκιο στις κατηγορίες που διατυπώνει σε βάρος του Κλαύδιου τότε και ο τελευταίος είναι εξίσου φιλόδοξος με τον Φορτιμπράς.

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΒΑΤΑΣΟΥ

Για τον μονολογιστή το κρίσιμο θέμα είναι πολιτικού χαρακτήρα. Για να επιβεβαιώσει όμως την πολιτική του εκτίμηση, χρειάζεται να αντιμετωπίσει μία υπόθεση πολιτική *και* ηθική. Πηγή της αμφιβολίας του μονολογιστή είναι η θέση από την οποία προσεγγίζει τους χαρακτήρες (δηλαδή από τη σύστασή του ως υποκειμένου που υπόκειται στους ίδιους γνωστικούς περιορισμούς με τα φυσικά υποκείμενα και δεν μπορεί να είναι απόλυτα βέβαιος για τη σχέση λόγων/ πράξεων με τα κίνητρά τους). Ο Άμλετ με τα λόγια του, στο δράμα του Σαίξπηρ, είχε προβλέψει τον χαρακτήρα εκείνον που αμφιβάλλει, επειδή δεν γνωρίζει πλήρως το «έργο του». Ο ίδιος ο μονολογιστής δεν παρουσιάζεται να έχει αμφιβολίες ως προς την πληρότητα της πληροφόρησής του για τα λόγια και τις πράξεις των άλλων (κάτι που τον καθιστά ανυποψίαστο για τον αναγνώστη ο οποίος γνωρίζει την υπόθεση του δράματος), αλλά ως προς την αξιολόγηση αυτών των πληροφοριών και ως προς τον συσχετισμό τους με τα κίνητρα των άλλων χαρακτήρων. Σε αυτό το σημείο το ποίημα του Καβάφη συναντά εκ νέου το σαιξπηρικό δράμα. Η πολιτική κρίση προκύπτει για τον μονολογιστή συσχετιστικά (πόσο καλός βασιλιάς ήταν ο Κλαύδιος σε σχέση με το αίτημα της ειρήνης και πόσο επίφοβος ο φιλόδοξος Φορτιμπράς). Ο Άμλετ, ωστόσο, εγείρει με την πράξη του ένα ηθικό ζήτημα (ο Κλαύδιος θανατώνεται γιατί παρέβη ηθικούς νόμους) που παρεμβάλλεται στο πεδίο της πολιτικής εκτίμησης του μονολογιστή: εάν δηλαδή ο σκοτωμός του βασιλιά ήταν δικαιολογημένος, τότε ο Κλαύδιος θα αποδεικνυόταν τουλάχιστον τόσο επίφοβος όσο ο Φορτιμπράς. Ο μονολογιστής δεν είναι πρόθυμος να πιστέψει κάτι τέτοιο, αλλά αμφιβάλλει. Εξετάζει λοιπόν μία προς μία τις μαρτυρίες που συνηγόρησαν υπέρ του δίκαιου χαρακτήρα του σκοτωμού του βασιλιά.

Έτσι, ο τρόπος με τον οποίο ο μονολογιστής αντιμετωπίζει την ιστορία της σύγκρουσης Κλαύδιου- πρίγκιπα εξυπηρετεί το ευρύτερο ζήτημα της αντιπαράθεσης Κλαύδιου- Φορτιμπράς και σε αυτή την αντιπαράθεση ο μονολογιστής είναι σταθερά υπέρ του πρώτου. Στην ανασκευή των μαρτυριών υπέρ της πράξης του Άμλετ, ξεκινά από όσα είπε και έκανε ο ίδιος ο Άμλετ: «Γιατί τον σκότωσεν ο ανεψιός του/ με θετικότητα ποτέ δεν είπαν./ Τον υπωπτεύετο για έναν φόνο./ Της υποψίας του η βάσις ήταν/ που σαν μια νύχτα περπατούσε επάνω/ σ' έναν απ' τους αρχαίους προμαχώνας,/ εθάρρεψε πως είδεν ένα φάσμα/ και με το φάσμα έκαμ' ομιλία./ Και τάχα κάποιες έμαθ' απ' το φάσμα/ κατηγορίες για τον βασιλέα./ Θα ήταν έξαψις της φαντασίας/ βεβαίως και των οφθαλμών απάτη./ (Ο πρίγκηψ ήταν νευρικός εις άκρον./ Σαν σπούδαζε στο Βίττεμπεργκ, τον είχαν/ για μανιακό πολλοί συμμαθηταί του.)/ Ολίγες μέρες έπειτα επήγεν/ εις της μητέρας του να ομιλήσουν/ για μερικά οικογενειακά των. Κ' αίφνης/ εκεί που ομιλούσε παρεφέρθη/ κι

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΡΑΤΑΣΟΥ

άρχισε να βοά, να ξεφωνίζει/ πως φάνηκε το φάσμα εμπροστά του. / Πλην τίποτ' η μητέρα του δεν είδε» (στίχ. 19- 40).

Αν δεχθούμε ότι το μονοδραματικό ποίημα του Καβάφη ξεκινά αφότου ο Οράτιος έχει ικανοποιήσει την επιθυμία του Άμλετ και έχει διηγηθεί την ιστορία του, υπάρχουν δύο τρόποι να κατανοήσουμε τον ομιλητή που ισχυρίζεται ότι «γιατί τον σκότωσεν ο ανεψιός του/ με θετικότητα δεν είπαν» (στίχ. 19- 20). Είτε ψεύδεται είτε δεν έμαθε όλη την ιστορία. Οπωσδήποτε γνωρίζει ότι ο Άμλετ «υπωπτεύετο» τον Κλαύδιο για φόνο. Ο τρόπος με τον οποίο συμφραστικοποιεί αυτή την υποψία ο μονολογιστής, είναι ταυτόχρονα ο τρόπος που την κατανοεί αποκριτικά. Για τον μονολογιστή, ο Άμλετ «*εθάρρεψεν* πως είδεν ένα φάσμα/ και με το φάσμα έκαμ' ομιλία» (στίχ. 25- 26). Και όχι μόνο «εθάρρεψεν» ο Άμλετ, αλλά «[...] *τάχα* κάποιες έμαθ' απ' το φάσμα/ κατηγορίες για τον βασιλέα» (στίχ. 27- 28). Στηριγμένος σε πληροφορίες και απόψεις τρίτων για την προσωπικότητα του Άμλετ, ότι πολλοί συμμαθητές του τον είχαν για μανιακό, καταλήγει στο συμπέρασμα ότι «θα ήταν έξαψις της φαντασίας/ *βεβαίως* και των οφθαλμών απάτη» (στίχ. 29- 30). Κατά την άποψή του, η συμπεριφορά του Άμλετ όταν πήγε να συναντήσει τη μητέρα του, όπως και το γεγονός ότι η ίδια του η μητέρα, δεν είδε το φάσμα, επιβεβαιώνουν την παραισθητική προέλευση του φάσματος. Τέλος, η θανάτωση του Πολώνιου, από μία άποψη σωστά περιγραφόμενη ως αναίτια (ο Άμλετ δεν είχε λόγο να τον σκοτώσει, αλλά δεν ήξερε ότι σκότωνε αυτόν), συνηγορούν ότι ο Άμλετ ήταν ένας άρρωστος άνθρωπος και οι υποψίες του «ιδανικές».

Υπάρχουν, ωστόσο, και μαρτυρίες τρίτων που συγκλίνουν με τις υποψίες του Άμλετ· του Λαέρτη και του Οράτιου. Ο μονολογιστής, καθώς δεν μπορεί να αποδώσει στον Οράτιο άλλο κίνητρο για ψεύδος εκτός από τη σχέση του με τον Άμλετ, τον μεταχειρίζεται μειωτικά: είναι «ένας Οράτιος» που ό,τι έχει να προτάξει υπέρ του Άμλετ, είναι εξιστορήσεις και λόγια, όχι αποδείξεις: «ένας Οράτιος βγήκε στην μέση/ κ' εγύρεψε με κάτι εξιστορήσεις/ τον πρίγκηπα να δικαιολογήσει./ Είπε πως το ταξίδι της Αγγλίας/ ήταν επιβουλή κρυφή, κ' εδόθη/ διαταγή εκεί να τον σκοτώσουν. / (Αυτό όμως καθαρά δεν απεδείχθη.)/ Είπε και για κρασί φαρμακευμένο, / φαρμακευμένο από τον βασιλέα. / Το' πε, είν' αλήθεια, κι ο Λαέρτης τούτο./ Πλην δεν εψεύσθη; πλην δεν απατήθη;/ Και πότε το' πε; Όταν πληγωμένος/ εξέπνεε κ' εγύριζεν ο νους του/ και φαίνονταν σαν να παραμιλούσε. / Όσο για τα φαρμακευμένα όπλα/ κατόπι φάνηκε πως το φαρμάκι/ δεν το' βαλεν ο βασιλεύς καθόλου,/ μονάχος του το' βαλεν ο Λαέρτης./ Αλλά ο Οράτιος εις την ανάγκη/ έβγαζε και το φάσμα μαρτυρία./ Το φάσμα είπε τούτο, είπ' εκείνο!/ Το φάσμα έκαμεν αυτό κ' εκείνο!» (στίχ. 61- 82). Τα λόγια του Οράτιου περί ύπαρξης συνωμοσίας για τη δολοφονία του πρίγκιπα τα θεωρεί αναπόδεικτα.

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΒΑΤΑΖΟΥ

Όσο για το δηλητηριασμένο κρασί, που θα σκότωνε τον Άμλετ, ο μονολογιστής χρειάζεται να αναιρέσει και τον ισχυρισμό του Οράτιου ότι το δηλητήριο είχε μπει από τον Κλαύδιο, και την ενισχυτική μαρτυρία του Λαέρτη. Για άλλη μία φορά η συμφραστική κατανόηση υπαγορεύεται από την ευρύτερη επιλογή του μονολογιστή. Ο μονολογιστής όχι μόνο αναφέρεται στο ότι ο Λαέρτης είπε ό,τι είπε «όταν πληγωμένος/ εξέπνεε κ' εγύριζεν ο νους/ και φαίνονταν σαν να παραμιλούσε» (στίχ. 72- 74, τρίτη συμφραστική υπονόμευση της μαρτυρίας του), αλλά ακόμη επικαλείται την περίπτωση λάθους («πλην δεν απατήθη;»- δεύτερη συμφραστική υπονόμευση της μαρτυρίας του). Έχει μάλιστα ξεκινήσει από το πιο "προκλητικό" ενδεχόμενο, ο Λαέρτης να είχε πει ψέματα τη στιγμή που ξεψυχούσε. Η ανασκευή των εξιστορήσεων του Οράτιου ολοκληρώνεται με την περαιτέρω μείωσή του και την υπονόμευση της αξιοπιστίας του: «Αλλά ο Οράτιος εις την ανάγκη/ έβγαζε και το φάσμα μαρτυρία./ Το φάσμα είπε τούτο, είπ' εκείνο!/ Το φάσμα έκαμεν αυτό κ' εκείνο!» (στίχ. 79- 82). Ο μονολογιστής, δηλαδή, σατιρίζει τον τρόπο που ο Οράτιος τεκμηρίωσε την υπόθεση, μιμούμενος εν μέρει το λεκτικό του και έτσι εμφανίζοντάς τον τερατολόγο[467].

Αν ο μονολογιστής στο ποίημα «Μύρης· Αλεξάνδρεια του 340 μ. Χ.» κινήθηκε στο ιδίωμα του ερωτικού λόγου, ο μονολογιστής στο «Βασιλεύς Κλαύδιος», κινείται στο ιδίωμα του "δικαστικού" λόγου. Η κατανόηση των άλλων, με άλλα λόγια, διεξάγεται μέσα από έννοιες και μεθόδους δικαστικές: «υποψίες» (στίχ. 7), «με θετικότητα ποτέ δεν είπαν» (στίχ. 20), «τον υπωπτεύετο για έναν φόνο» (στίχ. 21), «της υποψίας του η βάσις ήταν» (στίχ. 22), «άρχισε να βοά, να ξεφωνίζει/ πως φάνηκε το φάσμα εμπροστά του./ Πλην τίποτ' η μητέρα του δεν είδε» (στίχ. 38- 40), «σκότωσε χωρίς αιτία» (στίχ. 42), «κ' εγύρεψε με κάτι εξιστορήσεις/ τον πρίγκηπα να δικαιολογήσει» (στίχ. 62- 63), «(Αυτό όμως καθαρά δεν απεδείχθη)» (στίχ. 67), «Το' πε, είν' αλήθεια, κι ο Λαέρτης τούτο» (στίχ. 70), «κατόπι φάνηκε πως το φαρμάκι/ δεν το' βαλεν ο βασιλεύς καθόλου,/ μονάχος του το' βαλεν ο Λαέρτης» (στίχ. 76- 78), «Αλλά ο Οράτιος εις την ανάγκη/ έβγαζε και το φάσμα μαρτυρία» (στίχ. 79- 80), «Όμως ο Φορτιμπράς, που ωφελήθη/ κι απέκτησ' εύκολα την εξουσία,/ κύρος πολύ και προσοχή μεγάλη/ έδιδε εις τα λόγια του Ορατίου» (στίχ. 88- 91).

Ο μονολογιστής στο ποίημα «Μύρης· Αλεξάνδρεια του 340 μ. Χ.» ξεκινά με βεβαιότητες, οι οποίες σταδιακά καταρρέουν και φθάνει, τουλάχιστον, στο κατώφλι της κατανόησης. Ο μονολογιστής στο «Βασιλεύς Κλαύδιος» φαίνεται να ξεκινά από υποψίες, που του έχουν υποβάλει οι άλλοι (ο Άμλετ) και ενώ παρουσιάζεται πρόθυμος να

[467]. Εξάλλου, ο ίδιος ο Άμλετ αμφιβάλλει για την αξία της μαρτυρίας του φάσματος: «Το Πνεύμα, 'που είδα, ο Πειρασμός μπορεί να ήναι [...] κ' ίσως, καθώς μ' ευρίσκει/ αδυναμίαν να'χω και μελαγχολίαν/ (και εις τέτοια πνεύματα ενεργός εξόχως είναι),/ με ξεπλανά δια να κολάση την ψυχήν μου./ Στερεώτεραις θέλω ναύρω μαρτυρίες·», ό.π., 169.

υποψιαστεί τα πάντα (να μην είναι βέβαιος για τίποτε), είναι μονομερής. Η προϋπόθεση με την οποία μπαίνει στη διαδικασία κατανόησης των άλλων, η επίγνωση της επισφαλούς σχέσης ανάμεσα στα λόγια και στις πράξεις αφενός και στα κίνητρα αφετέρου (η αρχή της υποψίας) δεν εφαρμόζεται προς πάσα κατεύθυνση. Έτσι, η "νομική καθαρότητα" της τακτικής του αποδεικνύεται είτε ανυποψίαστη (καθώς δεν εφαρμόζεται συνολικά) είτε υπαγορευμένη, ρητορική[468].

[468]. Βλ. την ανάγνωση του Μ. Μαρκίδη σύμφωνα με την οποία το ποίημα εκφράζει μία λογική συνολικής υποψίας «στις νικηφόρες εκδοχές της ιστορίας» και ειρωνείας («Περί του Βασιλέως Κλαυδίου», *Η λέξη*, 23 (Μάρ.- Απρ. 1983), 323- 329· το παράθεμα: 329). Ο Μαρκίδης, ωστόσο, δεν διαβλέπει τον μονοδραματικό χαρακτήρα του ποιήματος και το θεωρεί αδιαμεσολάβητη (από τη σκοπιά του ποιού) έκφραση του Καβάφη. Σύμφωνα με σχόλιο του Γεωργουσόπουλου (βλ.: «Θεατρικά κείμενα στη θεματογραφία του Καβάφη», *Η λέξη* 23 (Μάρτ. Απρ. 1983), 214- 219) «ο Καβάφης αποκρύπτει μια σκηνή [από τον Άμλετ] και μόνο· χωρίς βεβαίως αυτή θα στεκόταν η ερμηνεία του. Γιατί πράγματι αν δεν υπήρχε η σκηνή, όπου ο Κλαύδιος προσευχόμενος στην κάμαρή του ομολογεί το έγκλημά του, όλα τα άλλα δεδομένα του μύθου μπορούν να αφισβητηθούν» (ό.π., 218). Αυτό που παραβλέπεται εδώ είναι ότι στο ποίημα δε μιλά ένα απροσδιόριστο υποκείμενο εκφοράς (ή ο "Καβάφης"), αλλά ένας μονολογιστής, που ανήκει στο ίδιο σύμπαν με τον Άμλετ και τον Κλαύδιο, και ο οποίος δεν γνωρίζει την ομολογία του Κλαύδιου.

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΡΑΤΑΣΟΥ

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΡΙΤΟ: Ο ΔΡΑΜΑΤΙΚΟΣ ΜΟΝΟΛΟΓΟΣ ΚΑΙ ΤΑ ΑΛΛΑ ΕΙΔΗ ΤΗΣ ΜΟΝΟΔΡΑΜΑΤΙΚΗΣ ΚΑΤΗΓΟΡΙΑΣ.

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΡΑΤΑΣΟΥ

Γ1. Το ειδολογικό επίπεδο περιγραφής της μονοδραματικής ποίησης.

Αιτιολογώντας την επιλογή της επικοινωνιακής θεώρησης, βάσει της οποίας σχηματίσαμε το σύστημα κατηγοριών και ορίσαμε τη μονοδραματική κατηγορία, επικαλεστήκαμε το γεγονός ότι ο δραματικός μονόλογος είναι είδος το οποίο, τόσο από τη σκοπιά των συνδηλώσεων του ονόματός του όσο και από τη σκοπιά της πρόσληψής του, ορίζεται και περιγράφεται με κριτήρια κατά κανόνα επικοινωνιακού χαρακτήρα[469]. Ορίζοντας τη μονοδραματική κατηγορία, ως κατηγορία με υποκείμενο εκφοράς προσδιορισμένου ποιού, εξωτοπικό ως προς την αντιληπτική του θέση και τη γνωστική του συγκρότηση, ο λόγος του οποίου είναι μονολογικός στη σύνθεση, περιγράψαμε, παράλληλα, τη λογική της μονοπροοπτικότητας, η οποία ευνοείται από τα επικοινωνιακά χαρακτηριστικά της κατηγορίας. Το γεγονός, πάντως, ότι τα επικοινωνιακά χαρακτηριστικά της μονοδραματικής κατηγορίας ευνοούν την παραπάνω λογική δεν σημαίνει ότι η τελευταία έχει δεσμευτικό χαρακτήρα ή ότι σε κάθε μονοδραματικό κείμενο είναι ανιχνεύσιμες όλες οι όψεις που την συνθέτουν. Το προσδιορισμένο ποιόν του υποκειμένου της εκφοράς είναι δυνατόν να μην προάγει το στοιχείο της αξιολογικής και πληροφοριακής προοπτικοποίησης (: η περίπτωση του *ρητορικού μονολόγου*· βλ. αναλυτικά, ενότητα Γ4). Η μονολογική σύνθεση είναι δυνατόν να μην προάγει την αποκλειστική κυριαρχία της προοπτικής του μονολογιστή (: η περίπτωση του *μεικτού μονολόγου*· βλ. αναλυτικά, ενότητα Γ5). Τέλος, ο μονολογιστής είναι δυνατόν να μην προσανατολίζεται στην κατανόηση μίας ξένης προοπτικής, σχετικής με το αντικείμενο του λόγου του (: η περίπτωση του *εκφραστικού μονολόγου*· βλ. αναλυτικά, ενότητα Γ3). Αυτές οι διαπιστώσεις οδηγούν σε ένα ειδολογικό σύστημα, στο οποίο ταξινομικό κριτήριο των μονοδραματικών ειδών αποτελεί η ιδιαίτερη λογική τους[470]. Σε αυτό το σύστημα, ο δραματικός μονόλογος είναι το είδος της μονοδραματικής κατηγορίας, στο οποίο προάγεται η μονοπροοπτική λογική, *με όλες τις όψεις που τη συνθέτουν*.

Πιο συγκεκριμένα, είναι δυνατόν να ορίσουμε ως δραματικό μονόλογο το μονοδραματικό είδος στο οποίο: α) η δευτεροβάθμια πραγματικότητα παρουσιάζεται προοπτικοποιημένα· β) η προοπτική του υποκειμένου της εκφοράς κυριαρχεί· και γ) ο λόγος του υποκειμένου της εκφοράς παρουσιάζεται να προσεγγίζει κατανοητικά μια έτερη προοπτική. Ο μονολογιστής παρουσιάζεται ως ένας ερμηνευτής, περιορισμένος

[469]. Εκείνα τα κριτήρια που παραπέμπουν με πιο άμεσο τρόπο στην επικοινωνιακή προβληματική είναι όσα αφορούν στη φύση των υποκειμένων της εκφοράς και στον ρόλο του εγγεγραμένου κειμενικά αποδέκτη. Βλ. ενότητες Α2- α και Α2- γ.

[470]. Στο πλαίσιο της μονοδραματικής κατηγορίας είναι δυνατόν να γίνουν και άλλες ταξινομικές επιλογές, είτε επικοινωνιακού χαρακτήρα (με βάση, για παράδειγμα, την παρουσία ή μη εγγεγραμμένου κειμενικά αποδέκτη· με βάση το ομιλιακό ενέργημα, το οποίο κυρίως αξιοποιείται στο εκάστοτε μονοδραματικό ποίημα κ.ά.) είτε άλλου.

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΡΑΤΑΣΟΥ

αξιολογικά και πληροφοριακά από τη σωματικότητά του, σε ένα μοντέλο επικοινωνίας όπου μιλά μόνο ο ίδιος, αλλά η προοπτική του διασταυρώνεται με άλλες προοπτικές, μέσω του φαινομένου της εσωτερικής διαλογοποίησης του λόγου[471]. Ως δραματικό μονόλογο θα μπορούσαμε να διαβάσουμε κάθε εσωτερικά διαλογοποιημένο μονοδραματικό ποίημα.

Ως εκφραστικός μονόλογος ορίζεται το είδος στο οποίο: α) η δευτεροβάθμια πραγματικότητα παρουσιάζεται προοπτικοποιημένα· β) η προοπτική του υποκειμένου της εκφοράς κυριαρχεί· γ) η προοπτική του υποκειμένου της εκφοράς δεν διασταυρώνεται με μία μη- οικεία προοπτική· ο λόγος δεν είναι διπλά εστιασμένος. Ως ρητορικός μονόλογος ορίζεται το μονοδραματικό είδος στο οποίο: α) αποδυναμώνεται η προοπτικοποίηση· β) η προοπτική του υποκειμένου της εκφοράς κυριαρχεί· και γ) ο λόγος του υποκειμένου της εκφοράς αντιπαρατίθεται σε μια τρίτη προοπτική. Τέλος, ως μεικτός μονόλογος ορίζεται το μονοδραματικό είδος στο οποίο: α) η δευτεροβάθμια πραγματικότητα παρουσιάζεται προοπτικοποιημένα· β) αποδυναμώνεται η μονοκρατορία της προοπτικής του υποκειμένου της εκφοράς· και γ) ο λόγος του υποκειμένου της εκφοράς αντιπαρατίθεται σε μια τρίτη προοπτική, είναι διπλά εστιασμένος. Τα προηγούμενα είναι δυνατόν να παρουσιαστούν διαγραμματικά ως εξής:

	προοπτικοποίηση των πληροφοριών	διασταύρωση με άλλες προοπτικές	μονοκρατορία προοπτικής του μονολογιστή
δραματικός μονόλογος	+	+	+
εκφραστικός μονόλογος	+	–	+
ρητορικός μονόλογος	–	+	+
μεικτός μονόλογος	+	+	–

Οι ειδολογικές διακρίσεις που προτείνονται εδώ δεν έχουν αξιολογικό χαρακτήρα. Ένας δραματικός μονόλογος δεν είναι, *εξαιτίας* των ειδολογικών χαρακτηριστικών του, καλύτερο ποίημα από έναν εκφραστικό, ρητορικό ή μεικτό μονόλογο. Το γεγονός ότι, εκτός από τον δραματικό μονόλογο, τα άλλα είδη χαρακτηρίζονται από την απουσία ενός από τα χαρακτηριστικά που συνθέτουν τη μονοπροοπτική λογική, προκύπτει από το ότι οι ταξινομήσεις, τόσο σε κατηγοριακό όσο και σε ειδολογικό επίπεδο, έγιναν από τη σκοπιά του δραματικού μονολόγου. Εξάλλου, όπως θα δούμε στη συνέχεια, η μη αξιοποίηση

[471]. Η κατηγοριακή περιγραφή έγινε με βάση μια επικοινωνιακή προβληματική και αντλώντας σε μεγάλο βαθμό τους όρους της από το έργο του M. Bakhtin. Το ίδιο ισχύει και στο επίπεδο της ειδολογικής περιγραφής. Σποραδικά, στην βιβλιογραφία περί δραματικού μονολόγου, το είδος συσχετίζεται με την έννοια της διαλογοποίησης, αλλά δεν υπάρχουν συστηματικές και συνθετικές μελέτες σε αυτή την κατεύθυνση. Χρήσιμο είναι το άρθρο του A. Nichols «Dialogism in the Dramatic Monologue: Supressed Voices in Browning», (*Victorians Institute Journal* 18 (1990), 29-51), στο οποίο η διαλογικότητα εξετάζεται κυρίως από τη σκοπιά του πρωτοβάθμιου επικοινωνιακού πλαισίου.

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΡΑΤΑΣΟΥ

κάποιου χαρακτηριστικού στην κατεύθυνση της μονοπροοπτικής λογικής συνδυάζεται με την εμφάνιση μίας διαφορετικού τύπου στόχευσης. Αυτό σημαίνει ότι αν η έμφαση της παρούσας μελέτης βρισκόταν σε ένα από τα άλλα μονοδραματικά είδη, τον μεικτό μονόλογο για παράδειγμα, τότε δεσπόζουσα λογική θα θεωρείτο εκείνη την οποία προάγει ο μεικτός μονόλογος. Κατά συνέπεια, ο δραματικός μονόλογος (καθώς και ο εκφραστικός και ο ρητορικός), οριζόμενος από την προοπτική του μεικτού μονολόγου, θα χαρακτηριζόταν από την απουσία ενός χαρακτηριστικού, από εκείνα που συνθέτουν τη λογική του είδους- αφετηρία, δηλαδή του μεικτού μονολόγου. Τέλος, να υπενθυμίσουμε ότι στο κατηγοριακό επίπεδο οι αντιθέσεις που οργάνωναν τις κατηγορίες είχαν ολικό χαρακτήρα, (το υποκείμενο είναι είτε προσδιορισμένο είτε απροσδιόριστο, είτε αλλοτοπικά συγκροτημένο είτε εξωτοπικά, ο λόγος του είναι είτε μονολογικός είτε διαλογικός). Στο ειδολογικό επίπεδο οι αντιθέσεις, που οργανώνουν τα είδη είναι βαθμού και εξαρτώνται, εν πολλοίς, από την εκάστοτε αναγνωστική/ ερμηνευτική πρακτική.

Γ2. Ο δραματικός μονόλογος.

Υποστηρίξαμε ότι ο δραματικός μονόλογος μονόλογος είναι το είδος της μονοδραματικής κατηγορίας, στο οποίο προάγεται η μονοπροοπτική λογική, *με όλες τις όψεις που τη συνθέτουν*. Αυτό σημαίνει ότι τα επικοινωνιακά χαρακτηριστικά αξιοποιούνται με τρόπο που επιτρέπει την πλήρη ανάδυση της μονοπροοπτικής λογικής. Πιο συγκεκριμένα, στον δραματικό μονόλογο το προσδιορισμένο ποιόν του υποκειμένου της εκφοράς αξιοποιείται με τρόπο, ώστε να παρουσιάζεται προοπτικοποιημένα η δευτεροβάθμια πραγματικότητα, τόσο από την άποψη των πληροφοριών όσων και από την άποψη της αξιολόγησής τους. Η μονολογική απεύθυνση αξιοποιείται, ώστε να κυριαρχεί αποκλειστικά η προοπτική του υποκειμένου της εκφοράς και να αποκλείεται η επί ίσοις όροις ανάδυση όποιας προοπτικής εκτός από εκείνης του μονολογιστή. Η εξωτοπική γνωστική θέση και συγκρότηση του υποκειμένου της εκφοράς αξιοποιείται, ώστε η προοπτική του να διαπλέκεται με μία έτερη προοπτική πάνω σε ένα αντικείμενο λόγου, κατά τη διαδικασία κατανόησης της δευτεροβάθμιας πραγματικότητας. Είναι, λοιπόν, δυνατόν να θεωρήσουμε τον δραματικό μονόλογο ως το είδος της μονοδραματικής ποιητικής κατηγορίας στο οποίο ο μονολογιστής επιχειρεί να κατανοήσει διαλογικά τη δευτεροβάθμια πραγματικότητα, δηλαδή στην ιδιαίτερη μορφή ενός αντικειμένου λόγου, σε συσχετισμό με έναν έτερο λόγο- προοπτική πάνω σε αυτό, συσχετισμός που λαμβάνει χώρα αποκλειστικά από την πληροφοριακή και αξιολογική προοπτική του μονολογιστή.

Στο σημείο αυτό θα πρέπει να επανέλθουμε σε ορισμένες διευκρινήσεις για τους όρους *μονολογικό μοντέλο επικοινωνίας* και *διαλογικότητα* (βλ. αναλυτικά στην ενότητα

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΡΑΤΑΣΟΥ

Β6) ώστε να μην εκληφθούν ως αντίθετοι και να μην θεωρηθεί αντιφατική η άποψη ότι ο δραματικός *μονόλογος* είναι το μονοδραματικό είδος το οποίο διακρίνεται από άλλα, μέσω της εσωτερικής *διαλογοποίησης* του λόγου. Οι όροι μονολογικό και διαλογικό μοντέλο επικοινωνίας είναι όροι που αναφέρονται σε διαφορετικές μορφές σύνθεσης του λόγου[472]. Η θέση του ομιλητή στη μονολογική σύνθεση καταλαμβάνεται συνεχώς από τον ίδιο χαρακτήρα· στη διαλογική καταλαμβάνεται διαδοχικά από διαφορετικούς χαρακτήρες. Η μονολογικότητα και η διαλογικότητα είναι τρόποι προσέγγισης του εκάστοτε αντικειμένου του λόγου. Στην περίπτωση της μονολογικότητας ο λόγος είναι εστιασμένος αποκλειστικά στο αντικείμενό του. Στην περίπτωση της διαλογικότητας ο λόγος είναι διπλά εστιασμένος: στο αντικείμενο του λόγου του και σε μία έτερη προοπτική που αφορά σε αυτό το αντικείμενο λόγου[473]. Η εσωτερική διαλογοποίηση αποτελεί συντομότερο τρόπο αναφοράς στη διαδικασία, η οποία κινείται στην κατεύθυνση της συμφραστικής και της αποκριτικής κατανόησης.

Οι μονολογιστές στο είδος του δραματικού μονολόγου στοιχειοθετούνται ως αναγνώστες, ερμηνευτές των άλλων χαρακτήρων, του κόσμου τους και του εαυτού τους. Με τον δραματικό μονόλογο προάγονται όψεις της ερμηνευτικής διαδικασίας. Ο μονολογιστής στον δραματικό μονόλογο παρουσιάζεται ως ερμηνευτής, καθώς δίνεται έμφαση στον μονοπροοπτικό τρόπο με τον οποίο προσεγγίζει την δευτεροβάθμια πραγματικότητα· στα αποτελέσματα του μονοπροοπτικού τρόπου για την αξιολόγηση των πληροφοριών που έχει στη διάθεσή του· στον ατέρμονα χαρακτήρα της ερμηνείας· στον διαλογοποιημένο τρόπο με τον οποίο προσεγγίζει το αντικείμενο του λόγου του. Οι μονολογιστές στους δραματικούς μονολόγους είτε μέσω δισταγμών, υπαναχωρήσεων, αμφιταλαντεύσεων είτε μέσω της υπερβολικής έμφασης στις βεβαιότητές τους, υπερασπίζονται την προοπτική τους. Οι μονολογιστές αυτοί, ακόμη και όταν δεν είναι κανείς άλλος φυσικά παρών κατά την εκφορά του μονολόγου τους, πάντα μιλούν σαν να αισθάνονται το βλέμμα κάποιου άλλου πάνω τους και στον λόγο τους ή σαν να επιδιώκουν να στραφεί πάνω τους και στον λόγο τους ένα βλέμμα. Ποτέ δεν είναι επικοινωνιακά *μόνοι*.

Η διαλογοποίηση, στην περίπτωση του δραματικού μονολόγου έχει πάντα διπλό χαρακτήρα: έναν που ανάγεται στο πρωτοβάθμιο επικοινωνιακό επίπεδο και έναν που ανάγεται στο δευτεροβάθμιο επικοινωνιακό επίπεδο. Η πρωτοβάθμια διαλογοποίηση

---

[472]. Για τη διάκριση διαλόγου, ως μορφής σύνθεσης, και διαλογικότητας, βλ. Μ. Μπαχτίν, *Προβλήματα λογοτεχνίας και αισθητικής*, μετ. Γ. Σπανός, Αθήνα, Πλέθρον, 1980 (α' ρωσ. έκδ. 1975), 132- 133. Βλ., ακόμη, ενότητα Β6 και Β8.

[473]. Στο θέμα της διπλής εστίασης του λόγου, βλ. «Ο λόγος στον Ντοστογιέφσκι», *Ζητήματα*..., ό.π., 290-328.

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΡΑΤΑΣΟΥ

αφορά στη σχέση του αναγνώστη με τον μονοδραματικό χαρακτήρα· ένας ερμηνευτής κατανοεί έναν χαρακτήρα, ο οποίος είναι και ο ίδιος ερμηνευτής[474]. Η δευτεροβάθμια διαλογοποίηση αφορά στον τρόπο με τον οποίο ο μονολογιστής προσεγγίζει το αντικείμενο του λόγου του, δηλαδή, υπό το φως (ή τη σκιά) μίας έτερης προοπτικής. Στη βάση της παρούσας θεώρησης, η πρωτοβάθμια διαλογοποίηση δεν έχει αναγκαστικά ειρωνική δομή. Έτσι, ο αναγνώστης δεν γνωρίζει, αναγκαστικά, σφαιρικότερα ή ορθότερα από τον μονολογιστή ούτε η, ενδεχόμενως, ειρωνική δόμηση της σχέσης αναγνώστη-μονολογιστή αποτελεί ειδοποιό χαρακτηριστικό του δραματικού μονολόγου[475]. Υπάρχουν, ωστόσο, δραματικοί μονόλογοι, όπως ο «Βασιλεύς Κλαύδιος» (βλ. αναλυτικά στην ενότητα Β8) ή η «Φοινικιά» (βλ. αναλυτικά στην ενότητα Γ2- γ), στους οποίους ο αναγνώστης έχει στη διάθεσή του κρίσιμες, από ερμηνευτική άποψη, πληροφορίες τις οποίες δεν έχει υπόψη του ο μονολογιστής.

Στο πλαίσιο της διπλής εστίασης του λόγου του μονολογιστή διακρίνονται τρεις βασικές στρατηγικές διασταύρωσης της προοπτικής του μονολογιστή με την έτερη ή τις έτερες προοπτικές. Η πρώτη στρατηγική είναι εκείνη στην οποία η συμφραστική και η αποκριτική κατανόηση χρησιμοποιούνται για να περιθωριοποιηθεί, ή ακόμη και να εξουθενωθεί, η έτερη προοπτική. Η ξένη προοπτική λειτουργεί, από τη σκοπιά του μονολογιστή, ανταγωνιστικά. Με αυτή την έννοια, η στρατηγική της περιθωριοποίησης ευνοείται από τον μονόλογο, ως συνθεσιακό τρόπο (βλ. αναλυτικά ενότητα Γ2-α). Η δεύτερη στρατηγική είναι αυτή της προσαρμογής στα δεδομένα του μονολογικού επικοινωνιακού μοντέλου. Εδώ, κατά κανόνα, υπονοούνται δύο ακόμη προοπτικές, εκτός από εκείνη του μονολογιστή: μια δυνάμει αρωγός και μια ανταγωνιστική. Για λόγους διαφορετικούς στην εκάστοτε περίσταση, ο μονολογιστής γνωρίζει ότι είναι αδύνατον να εξωθήσει την αρωγό προοπτική σε διάλογο. Έτσι, αξιοποιεί το μονολογικό μοντέλο, για να αναμετρηθεί με την ανταγωνιστική προοπτική. Ο μονολογιστής, συνεπώς, αποδέχεται τους όρους του μοντέλου (βλ. αναλυτικά ενότητα Γ2-β). Η τρίτη στρατηγική είναι εκείνη κατά την οποία ο μονολογιστής επιχειρεί να εξωθήσει την έτερη προοπτική να λειτουργήσει στην επικοινωνία με τους όρους του διαλογικού μοντέλου σύνθεσης. Ο ξένος λόγος

---

[474]. Η διαλογοποίηση που ανάγεται στο πρωτοβάθμιο επικοινωνιακό επίπεδο αφορά και στη σχέση δημιουργού- χαρακτήρων. Ειδικά για την περίπτωση επινοημένων συγγραφέων ή εξιστορητών που εκφράζουν ένα σύστημα αντιλήψεων, μία οπτική γωνία και ένα σύστημα αξιολογικών κρίσεων, ο Bakhtin (*The Dialogic Imagination. Four Essays by M. M. Bakhtin*, μετ. C. Emerson- M. Holquist, έκδ. M. Holquist, Austin, University of Texas Press, 1981 (α' ρωσ. έκδ. 1975), 314) υποστηρίζει: «Πίσω από την ιστορία του αφηγητή διαβάζουμε μια δεύτερη ιστορία· την ιστορία του συγγραφέα. Αυτός μας λέει πώς ο αφηγητής λέει ιστορίες και μας λέει και για τον ίδιο τον αφηγητή. Αντιλαμβανόμαστε έντονα δύο επίπεδα σε κάθε στιγμή της ανάπτυξης της ιστορίας· το επίπεδο του αφηγητή [...] και του συγγραφέα».

[475]. Σύμφωνα με ορισμένους μελετητές του είδους (βλ. αναλυτικά στην ενότητα Α2- γ) αυτή η δομή αποτελεί ειδοποιό χαρακτηριστικό του. Ωστόσο, καθώς η εν λόγω δομή εμφανίζεται σε κάθε μονοδραματικό είδος, δεν θεωρούμε ότι προσιδιάζει στον δραματικό μονόλογο.

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΒΑΤΑΣΟΥ

παρουσιάζεται από τον μονολογιστή ως δυνάμει αρωγός του. Το εγχείρημα, βέβαια, της διάρρηξης του μονολογικού μοντέλου είναι, εξαιτίας της κατηγοριακής σύστασης των κειμένων, ανέφικτο. Έτσι, οι μονολογιστές που υιοθετούν αυτή την στρατηγική όχι μόνο δεν ευνοούνται από τον μονόλογο ως τρόπο σύνθεσης, αλλά παρουσιάζονται εγκλωβισμένοι σε αυτόν (βλ. αναλυτικά ενότητα Γ2γ).

Γ2- α. Ο επικοινωνιακά ευνοημένος μονολογιστής: Δ. Σολωμός- Κ. Βάρναλης.

Υπάρχουν δραματικοί μονόλογοι, όπως το ατιτλοφόρητο σχεδίασμα ποιήματος του Σολωμού με μονολογιστή έναν γέροντα Κρητικό[476] ή «Ο "καλός" λαός» του Βάρναλη (*Ποιητικά,* 116- 120), οι οποίοι εμφανίζουν το χαρακτηριστικό της επιθετικής διαλογοποιητικής στρατηγικής. Όπως αναφέρθηκε, εδώ το υποκείμενο της εκφοράς αντιλαμβάνεται το μονολογικό επικοινωνιακό μοντέλο ως προνομιακή επικοινωνιακή περίσταση, για να εφαρμόσει την κατανοητική στρατηγική του. Ο μονολογιστής επιδιώκει να περιθωριοποιήσει την έτερη προοπτική ή τις έτερες προοπτικές με τις οποίες διασταυρώνεται διαλογικά. Οι μονολογιστές αυτής της ομάδας δραματικών μονολόγων παρουσιάζονται να χρησιμοποιούν τη λογική της κατηγορίας, την εκ των πραγμάτων ύπαρξη της μονοπροοπτικής λογικής, για να προσεγγίσουν απαξιωτικά την έτερη προοπτική. Η συγκεκριμένη στρατηγική δίνει στους μονολογιστές αυτής της ομάδας δραματικών μονολόγων έντονο ή και επιθετικό ύφος.

Στον δραματικό μονόλογο «Ο "καλός" λαός» του Βάρναλη μιλά το πλήθος που έχει συγκεντρωθεί κάτω από τον σταυρό του Χριστού. Ο λόγος τους είναι διπλά εστιασμένος έναντι του αντικειμένου για το οποίο μιλούν, δηλαδή για την εξουσία και την κοινωνική τάξη. Η προοπτική τους διαπλέκεται ανταγωνιστικά με εκείνη του Χριστού (στρ. 4- 12) και ενισχυτικά με τον λόγο της θρησκείας (στρ. 13- 17)[477]. Είναι, όμως, χαρακτηριστικό ότι τόσο ο λόγος του Χριστού όσο και ο λόγος της θρησκείας, καθώς αναμνημονεύονται στον πλαίσιο του δικού τους λόγου, παραμορφώνονται. Οι νομοταγείς πολίτες, σύμφωνα με τη σκηνοθεσία του ποιήματος, γιορτάζουν κάτω από τον σταυρό, ενώ εκείνος που τους «ερέθισε» και, σύμφωνα με την προοπτική τους, έθιξε το νόμο και την πίστη βρίσκεται πάνω στον σταυρό, τιμωρούμενος. Στις στροφές 4- 12 ο λόγος τους απευθύνεται σε κάτι φύσει άφωνο· σε έναν νεκρό, εν προκειμένω τον νεκρό Χριστό. Στο συγκεκριμένο τμήμα του μονολόγου, δεν υπάρχει φράση, η οποία να μην απαντά και να

[476]. *Διονυσίου Σολωμού Αυτόγραφα Έργα*, βλ. ό.π., τόμ. Β', 313. Το κείμενο και μετάφρασή του στο: Γ. Π. Σαββίδης, «Δύο αφανή προβλήματα δομής του "Κρητικού"», ό.π., 59- 61.

[477]. Για την τροπή του ποιήματος από δραματικό σε μεικτό μονόλογο στις τελευταίες στροφές, βλ. ενότητα Γ7. Για τον χωρισμό των ενοτήτων, βλ. Γ. Δάλλας, *Η δημιουργική δεκαετία στην ποίηση του Βάρναλη. Μελετήματα*, ό.π., 109. Βλ. ακόμη (ό.π., 121- 123) τις παρατηρήσεις του για τη θέση του μονολόγου στη σύνθεση *Σκλάβοι πολιορκημενοι*.

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΒΒΑΔΑ

μην γελοιοποιεί ό,τι οι μονολογιστές αντιλαμβάνονται ως προοπτική του νεκρού. Η εισαγωγή, δηλαδή, της αντίπαλης προοπτικής στον λόγο τους δεν την αφήνει ανέπαφη, αλλά την υποβάλλει σε βίαιη παραμόρφωση.

Αυτό το οποίο προσεγγίζουν κατανοητικά οι μονολογιστές είναι το θέμα της δύναμης, της εξουσίας και της κοινωνικής τάξης, απαντώντας στην προοπτική του Χριστού πάνω στο ίδιο θέμα. Γιατί, κατά τους μονολογιστές, τα λόγια του Χριστού για το «ουράνιο βασίλειο» ερμηνεύονται ως διεκδίκηση πολιτικής δύναμης και εξουσίας εν γένει: «κ' εζήτας βασιλίκι σου/ Γη κι Ουρανό ενωμένα!» (στρ. 8). Αυτήν τη διαστρεβλωμένη προοπτική την ελέγχουν συμφραστικά σε όλα τα επίπεδα· στις προϋποθέσεις της, στα αποτελέσματά της και στους στόχους της.

Ο Χριστός, κρίνεται από τους μονολογιστές αφελής και εκτός επαφής με τη ρεαλιστική αντίληψη των πραγμάτων, από τη σκοπιά των προϋποθέσεων στο πλαίσιο των οποίων επιδίωξε την εξουσία: «Το χερομάχο σόγι σου/ μες την κοπριά σ' εγέννα/ κ' εζήτας βασιλίκι σου/ Γη κι Ουρανό ενωμένα!/ Πίσκοπε του Δαμαλά,/ τώρα το παθες καλά!// Χωρίς φουσάτα μπρούτζινα,/ πεζούρα και καβάλλα,/ χωρίς καράβια στο γιαλό/ και ματωμένη πάλα,/ λιμάρης και ξυπόλητος,/ να! βασιλιάς απόλυτος» (στρ. 8-9). Από την άποψη του αποτελέσματος της διεκδίκησης εξουσίας, ο Χριστός βρίσκεται ταπεινωμένος και αδύναμος, ενώ, σύμφωνα με την αντίληψη των μονολογιστών, ισχυριζόταν ότι διέθετε τεράστια δύναμη: «Τι γρήγορα ξεψύχησες!/ Μας χάλασες τη φέστα./ Πού ναι τα μεγαλεία σου,/ της φαντασιάς σου η ζέστα;/ Είσουνα θεός και ρήγας/ κ' είχες την ψυχή μιας μύγας!// Εχάλα και ξανάχτιζ' ε-/ κκλησιές σ' ένα μινούτο!/ Ξύπνα λοιπόν, που σε βαρούν/ κοτρώνια, λάσπη, κνούτο!/ Άιντε λούσου και χτενίσου/ κι όσο τρίχα μια, κουνήσου!» (στρ. 5-6). Οι μονολογιστές υπογραμμίζουν με κάθε έμφαση την αντίθεση ανάμεσα στις υποτιθεμένες εξαγγελίες του Χριστού και στην κατάληξή του[478]. Τον καλούν να ξυπνήσει από τον ύπνο του θανάτου, να κινηθεί και να πιαστεί μαζί τους στο ξεφάντωμα. Με τη συνδρομή του οινοπνεύματος, θα ζήσει τα μεγαλεία που, πάντα κατ' αυτούς, διεκδικούσε: «και θα γινούν τσιφλίκια σου/ Μισίρι και Μπαγδάτη» (στρ. 7).

Για τους μονολογιστές η "επηρμένη" προοπτική του Χριστού προέκυπτε από μία ανεδαφική ανωτερότητα. Αλλά και ο ίδιος ο υποτιθέμενος στόχος, της κατάκτησης της εξουσίας, απορρίπτεται: «Φαινόσουνα καλό παιδί,/ ζαβό τι πήρες δρόμο/ και μια την

[478]. Ο Βάρναλης αξιοποιεί τα σχετικά εδάφια από το *Κατά Μάρκον Ευαγγέλιο*, τόσο ως προς το τι λένε οι μονολογιστές όσο και προς το εμπαικτικό ύφος τους. Πρβλ. «Παρουσιάστηκαν τότε δύο ψευδομάρτυρες και είπαν εναντίον του: "Εμείς τον ακούσαμε να λέει "εγώ θα γκρεμίσω αυτόν το ναό, που έγινε από ανθρώπινα χέρια και σε τρεις μέρες θα οικοδομήσω άλλον, που δεν θα τον έχουν φτιάξει ανθρώπινα χέρια"», (*Η Αγία Γραφή*..., 74· κεφ. 14: εδάφ. 57- 58) και «Οι περαστικοί κουνούσαν ειρωνικά το κεφάλι τους, και τον έβριζαν: "Α, εσύ που θα γκρέμιζες το ναό και σε τρεις μέρες θα τον οικοδομούσες!" του έλεγαν. "Σώσε τον εαυτό σου και κατέβα από το σταυρό"» (ό.π., 76· κεφ. 15: εδάφ. 29- 30).

Πίστη βάραγες/ και μια τον άξιο Νόμο;» (στρ. 10). Ο «ζαβός», όμως, «δρόμος», δηλαδή ο στόχος του Χριστού, απορρίπτεται σε ένα πολύ συγκεκριμένο πλαίσιο. Οι μονολογιστές απωθούνται από χαμένες υποθέσεις και αγώνες: «Φρόνιμα και τακτικά/ πάω με κείνον που νικά» (στρ. 16). Ο Χριστός είναι ηττημένος. Η "φρόνιμη", συνεπώς, στάση είναι η σύμπραξη με τον νικητή. Ο στόχος, δηλαδή, του Χριστού δεν κρίνεται λανθασμένος *επειδή* απέκλινε από την «Πίστη» και τον «Νόμο», αλλά επειδή οδήγησε σε ήττα, κρινόμενος εκ του αποτελέσματος.

Στις στροφές 13- 17 οι μονολογιστές υπερασπίζονται τη δική τους προοπτική πάνω στο θέμα της εξουσίας και της κοινωνικής τάξης. Αυτά που λένε στη συγκεκριμένη ενότητα δεν διαφέρουν ουσιαστικά από την ηθική διδασκαλία του Χριστού. Αποδίδουν τα του καίσαρος τω καίσαρι, σέβονται την εκκλησία, δεν σκανδαλίζεται ο νους τους από την πρόσκαιρη πολυτέλεια των δυνατών και περιμένουν την αποζημίωσή τους, για όποια σε βάρος τους αδικοπραγία, στον παράδεισο. Σε αυτόν το δραματικό μονόλογο οι μονολογιστές περιθωριοποιούν την αντίπαλη προοπτική, αναδεικνύοντας τα στοιχεία της που την καθιστούν ασύμβατη με την πραγματικότητα. Αυτό βέβαια δεν σημαίνει ότι οι μονολογιστές κυριολεκτούν την αλήθεια σε σχέση με το θέμα της εξουσίας και της κοινωνικής τάξης. Το γεγονός ότι οι μονολογιστές υπονομεύουν την υποτιθέμενη προοπτική του Χριστού δεν τοποθετεί τη δική τους σε πλεονεκτική θέση. Αντίθετα, θεμέλιο της "απολογίας" πάνω στην προοπτική τους αποτελεί η εκχυδαϊσμένη διαλεκτική της στροφής 16: «Χωρίς την ανισότητα,/ πώς θα 'ταν δικιοσύνη,/ χωρίς τον άγιο πόλεμο,/ πώς θα 'ταν καλοσύνη!/ Φρόνιμα και ταχτικά/ πάω με κείνον που νικά». Έτσι, προκύπτει η ειρωνική δομή, στο πλαίσιο της οποίας η σκόπιμη υπονόμευση της προοπτικής του άλλου (του Χριστού) συνδυάζεται με την ανεπίγνωστη αυτοϋπονόμευση της οικείας προοπτικής (των μονολογιστών).

Ο μονόλογος «Ο "καλός" λαός» αποτελεί χαρακτηριστική περίπτωση του φαινομένου που απαντά σε πολλούς δραματικούς μονολόγους, δηλαδή της εκμετάλλευσης του μονολογικού μοντέλου για τη βίαιη περιθωριοποίηση της αντίπαλης προοπτικής με όρους, εννοείται, εσωτερικής διαλογοποίησης. Ωστόσο, στο υλικό που έχουμε υπόψη μας, και από τη σκοπιά της μελέτης του "ευνοημένου" επικοινωνιακά μονολογιστή, πρέπει να επισημανθεί η ιδιαίτερη λειτουργικότητα του τρόπου απεύθυνσης, στην κατεύθυνση της κατίσχυσης της προοπτικής του, στο σολωμικό σχεδίασμα, για το οποίο έγινε λόγος παραπάνω. Πυρήνας της εσωτερικής διαλογοποίησης στον μονόλογο, στο στάδιο επεξεργασίας που έχουμε στη διάθεσή μας, είναι η συμφραστική κατανόηση της γιορταστικής προοπτικής των Κερκυραίων και των ξένων, στο πλαίσιο της τραγικής

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΡΑΤΑΣΟΥ

μοίρας του ίδιου του μονολογιστή και της Κρήτης[479] (παρατίθεται η μετάφραση των δύο σταδίων του σχεδιάσματος)[480]:

Στάδιο πρώτο.

Βιαζόταν ο γέρος κυνηγημένος από την ταραχή της χαράς. Έφευγε σαν κυνηγημένος από τον άγγελο τον εξολοθρευτή από την ταραχή της χαράς που τον ακολουθούσε. Μπαίνει στην εκκλησία στο ξωκλήσι. Καταραμένοι

η Κρήτη, λέγει ευθύς [;] η γη' ναι της ανδρείας·
για ξαναπές το, αντίλαλε ιερέ της Εκκλησίας!

Το γλυκό γαμήλιο κρασί ας γίνει αίμα· και όλοι οι μάρτυρες της Κρήτης ας πολιορκήσουν το γαμήλιο κρεβάτι.

Ο καρπός του αίματός μας δόθηκε προίκα στον ξένο· ας γίνει αίμα το γλυκό γαμήλιο κρασί · κρύο σαν τάφος ας είναι το πρώτο φιλί της αγάπης, και όλοι οι μαρτύρες της Κρήτης ας πολιορκήσουν το γαμήλιο κρεβάτι.

αίμα ας γίνει το κρασί στου γάμου το ποτήρι
ας γίνει αίμα το κρασί στο νυφικό ποτήρι
της Κρήτης οι μαρτύροι,
ω παλικάρι, φεύγα·
πάρε μια φούχτα από τη γη την ποθητή σου, κι έβγα.

Στάδιο δεύτερο.

Καταραμένη η οχλοβοή της πολιτείας της Κερκύρας που καλωσορίζει τον καινούργιο βασιλιά της Ελλάδας! Εγώ, ο φτωχός και γέρος Κρητικός, καταδιωγμένος από την μεγάλη
οχλοβοή, έφυγα σαν καταδιωγμένος από τη μισητή οχλοβοή, βιαστικά, και ήρθα εδώ στο έρμο το ξωκλήσι.

Η Κρήτη είναι η γη των αντρειωμένων- *επανάλαβέ το, ιερή ηχώ τούτης της εκκλησίας· Ναι, η Κρήτη είναι η γη των αντρειωμένων*

Όπως φαίνεται από τα δύο σχεδιάσματα, η χαρά των Κερκυραίων και των ξένων πάνω στο νησί της Κέρκυρας κατανοείται συμφραστικά στο πλαίσιο του αίματος των ηρώων της Κρήτης: «του δικού μας αίματος ο καρπός δόθηκε προίκα στον ξένο». Η ένταση της αποκριτικής κατανόησης προκύπτει, βέβαια, από τη βιαιότητα της "απάντησης" του μονολογιστή, δηλαδή της κατάρας να γίνει αίμα το κρασί του γάμου (ή το πρώτο φιλί του γάμου να είναι κρύο σαν τον τάφο ή οι μάρτυρες της Κρήτης να στοιχειώσουν το νυφικό

[479]. Καθώς πρόκειται για σχεδίασμα ποιήματος, η ολοκλήρωσή του ενδεχομένως να διαφοροποιούσε την εικόνα που σχηματίζουμε για αυτό, τροποποιώντας εμφάσεις.
[480]. Γ. Π. Σαββίδης, «Δύο αφανή προβλήματα δομής του "Κρητικού"», ό.π., 59- 61. Υπογραμμίζονται οι λέξεις που είναι γραμμένες ελληνικά από τον Σολωμό, όπως στη μετάφραση.

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΡΑΤΑΣΟΥ

κρεβάτι). Προκύπτει, όμως, ακόμη από την αξιοποίηση του συγκεκριμένου τύπου απεύθυνσης σε κάτι φύσει άφωνο, στην ιερή ηχώ της εκκλησίας. Ο γέρος Κρητικός όχι μόνο χρησιμοποιεί την περίσταση της φυσικής μόνωσης για να επιβάλει, μέσω ανοιχτής πολεμικής, την προοπτική του, αλλά ακόμη χρησιμοποιεί την απεύθυνση λόγου σε κάτι φύσει άφωνο για να επιτύχει την επανάληψή της. Παρουσιάζεται να επιβάλλει ο ίδιος στην ιερή ηχώ να επαναλάβει το δικό του κατανοητικό πλαίσιο. Η "εξώθηση" της ιερής ηχούς να επαναλάβει τα λόγια του μονολογιστή προφανώς επιτυγχάνει, καθώς το φύσει άφωνο στο οποίο απευθύνεται είναι το φυσικό φαινόμενο που, ακριβώς, επαναλαμβάνει τον ήχο και τη φωνή.

Αυτό που έχουμε παρατηρήσει για την απεύθυνση σε φύσει άφωνα (βλ. αναλυτικά στην ενότητα Β8- β), ότι δηλαδή μετατρέπονται σε προέκταση της προοπτικής του μονολογιστή, εδώ ισχύει με κυριολεκτικό τρόπο. Ο μονολογιστής θα ακούσει την προοπτική να ξαναλέγεται. Με αυτή την έννοια, ο μονολογιστής ευνοείται από την περίσταση, ώστε όχι μόνο να μειώσει την αντίπαλη γιορταστική προοπτική, αλλά να την εξουθενώσει. Γιατί, η επανάληψη της δικής του προοπτικής από την «ιερή ηχώ» της εκκλησίας παρουσιάζεται να απορρέει από την εσωτερική πειστικότητά της και να αντλεί δικαίωση από την ιερότητα του χώρου που την αντηχεί/ επαναλαμβάνει[481].

Γ2- β. Ο επικοινωνιακά προσαρμοζόμενος μονολογιστής: «Η Ελληνίδα μητέρα» (Δ. Σολωμός) - «Ας φρόντιζαν» (Κ. Π. Καβάφης).

Υπάρχουν δραματικοί μονόλογοι, όπως η «Ελληνίδα μητέρα»[482] του Σολωμού και το «Ας φρόντιζαν» (*Τα ποιήματα* Β', 1930, 90- 91) του Καβάφη, στους οποίους οι μονολογιστές κινούνται στο πλαίσιο της προσαρμογής στο μονολογικό επικοινωνιακό πλαίσιο. Η μονολογίστρια στο ποίημα «Ελληνίδα μητέρα» διαλέγεται ανταγωνιστικά με μια ξένη προοπτική, εκμεταλλεύεται το επικοινωνιακό μοντέλο για να την υπονομεύσει, αλλά στον λόγο της θίγεται έμμεσα και το θέμα της συμμόρφωσής της στο συγκεκριμένο μοντέλο. Ο τρόπος με τον οποίο η μητέρα- μονολογίστρια προσλαμβάνει και αξιολογεί την πραγματικότητα είναι προοπτικοποιημένος. Αυτό φαίνεται ιδιαίτερα στη μεγεθυμένη παρουσίαση δεδομένων, που αφορούν στους άλλους και το εγώ της: «*Μακρύς* είναι ο

[481]. Κρίνοντας από το πρώτο στάδιο της επεξεργασίας του σχεδιάσματος, η συνέχεια του μονολόγου ενδέχεται να περιλάμβανε επέκταση της αντήχησης στις κατάρες. Να παρατηρηθεί ότι το παθιασμένο και βίαιο, αν και δικαιωμένο, ύφος του μονολογιστή δεν είναι συμβατό με εκείνο του «Κρητικού». Από αυτή την άποψη η σχέση των δύο μονολογιστών, κατά την εκτίμησή μας, περιορίζεται στην καταγωγή τους. Βλ., όμως, τα επιχειρήματα του Γ. Π. Σαββίδη περί του αντιθέτου («Δύο αφανή προβλήματα δομής του "Κρητικού"», ό.π., 62-66).

[482]. Διονυσίου Σολωμού *Άπαντα*, τόμ. Β': *Παράρτημα*, ό.π., 111- 112. Βλ. την έμμετρη απόδοση του ποιήματος: Μ. Νικηφορίδης, «Σολωμικό πολύπαθο»: *Αμητός. Στη μνήμη Φώτη Αποστολόπουλου*, Αθήνα, Κέντρο Μικρασιατικών Σπουδών, 1984, 446- 463.

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΡΑΤΑΣΟΥ

λάκκος που σκέπασε τον αγαπημένο μου *γίγαντα* [...] Τα χτυπήματά της πέφτουνε βροχή απάνω *στις κορφές των αντρειωμένων*· κι αυτοί, *ατράνταχτοι* εκεί, δείχνουνε μες στη μάχη πως *βαστούνε από θεϊκή γενιά* [...] Βλέπω να με ζώνουνε *χίλιες Αμαζόνες* [...] Όλα τα στήθια έχουνε *μια μόνο πνοή*, κι αυτή *ξεχύνεται* σε καθολική φλόγα πολέμου, που *αγκαλιάζει τις στεριές και τις θάλασσες*, που *τυλίγει κι' εσένα και κάνει να χοροπηδά η κούνια σου* [...] θέλω να ξεμακρύνω *με μεγάλα βήματα* από το σπίτι τούτο μια στιγμή, για να σου γγίξει το μέτωπο ο καπνός της μάχης και ν' *ανασάνης πλατιά, βαθιά*, τη μυρουδιά της μπαρούτης του ξολοθρεμού»[483].

Αυτές οι, προφανώς, ενδογενείς εικόνες (εικόνες, δηλαδή χωρίς αντικειμενική υπόσταση, οι οποίες προκύπτουν υποκειμενικά, από τη φαντασία), υποδηλώνουν την επιθυμία των γιγάντιων, ενεργητικών και ανοιχτών πεδίων και προκύπτουν αντιθετικά προς την περίσταση στο πλαίσιο της οποίας μιλά η μητέρα. Γιατί η περίσταση βιώνεται και ως αποτέλεσμα αγάπης και, εμμεσότερα, ως δέσμευση: «Μα η ξενοιασιά του μικρού κορμιού, που το κουνιαρίζει το χέρι μου, [...] Βιάσου, αγαπημένο βάρος του κόρφου και της αγκαλιάς μου, να γίνεις βάρος τρομερό εκεί όπου βρουχίζουνε οι χείμαρροι του οχτρού. Μα δε θα σφίγγεται πια γύρω στο λαιμό μου το χέρι σου, παρά στη σπάθα τούτη του ξολοθρεμού [...] θέλω να ξεμακρύνω με μεγάλα βήματα από το σπίτι τούτο μια στιγμή, για να σου γγίξει το μέτωπο ο καπνός της μάχης και ν' ανασάνης πλατιά, βαθιά, τη μυρουδιά της μπαρούτης του ξολοθρεμού»[484].

Η "γιγάντια", αλλά ταυτόχρονα δεσμευμένη προοπτική της μονολογίστριας, εμπλουτίζεται από ένα ακόμη δεδομένο. Σύμφωνα με τη μητέρα, στον τοίχο του σπιτιού υπάρχει ένα σπαθί, που το «σφίγγει» κανείς για τη «νίκη», και το οποίο περιμένει ένα καινούργιο χέρι: «Κρέμεται κοντά στην κούνια *το σπαθί*, μωρό μου που κοιμάσαι, όμως το χέρι που το έσφιξε *για τη νίκη* δεν είναι πια μαζί μας»[485]. Το σπαθί / νίκη πρέπει να μεταβιβαστεί[486]. Το βρέφος, βέβαια, είναι αδύνατο να αναδεχτεί τη μεταβίβαση. Επιπλέον,

---

[483]. *Άπαντα,* τόμ. Β': *Παράρτημα*, ό.π., 111, 112.
[484]. Ό.π., 111, 112.
[485]. Ό.π., 111.
[486]. Το μοτίβο της μεταβίβασης όπλου εμφανίζεται και σε άλλους μονολόγους, ίδιας περίστασης (μητέρα, πραγματική ή συμβολική, μιλά στο παιδί της για έναν εθνικό ή κοινωνικό πόλεμο). Έτσι, οι μητέρες στον «Χορό μητέρων» (τόμ. 1, *Τα τραγούδια της πατρίδος μου*, 1885, 158- 159) του Παλαμά επικυρώνουν τη μεταβίβαση του όπλου: «Σας κράζει να! η μεγάλη σας η μάνα ένα- ένα,/ και την ασπίδα 'σαν παληά Σπαρτιάτισσα σας δίνει/ σκέπ' ή κρεββάτι να σας γίνη» (ό.π., 158). Στην «Παρακίνηση μάνας» (*Έργα Αργίας*..., ό.π., 126- 127) του Π. Πανά η μάνα, επίσης, μεταβιβάζει το όπλο: «Βλέπεις εκείνο το σπαθί που κρέμεται 'ς τον τοίχο;/ Παιδί μου, είν' του πατέρα σου· 'ς τον πόλεμο το φόρειε... παιδάκι μου, ξεκρέμασ' το· ξεκρέμασ' το και τρέξε» (ό.π., 127). Στον *Επιτάφιο* (τόμ. Α', 1936, 164- 182) του Ρίτσου αντιστρέφεται το μοτίβο, καθώς το όπλο περνάει από τον νεκρό γιο στη μητέρα: «Γιε μου, στ' αδέλφια σου τραβώ και σμίγω την οργή μου,/ σου πήρα το ντουφέκι σου· κοιμήσου, εσύ, πουλί μου» (ό.π., 182). Στο ποίημα «Η πατρίδα στους νεκρούς της» του Παλαμά (τόμ. 18, *Περάσματα και χαιρετισμοί*, 1931, 462- 466) το όπλο δεν μεταβιβάζεται, εξαιτίας της έλλειψης ιδανικών: «Ιδέες αρνήτρες, της ψυχής χαλάστρες φωτιές, πάγοι,/

πάντα σύμφωνα με τα λόγια της μονολογίστριας, υπάρχει και κάτι άλλο προς μεταβίβαση ή σωστότερα κάτι έχει ήδη μεταβιβαστεί: «Βιάσου να μεγαλώσης, αλλιώς θα μείνης δίχως μάνα. Θα ζώση εκείνη το σπαθί στο βυζί αποκάτω. Φλάμπουρο και *σπαθί*, ψυχή και *νίκη*. Γρικώ μέσα μου την ψυχή του πατέρα σου. Βλέπω να με ζώνουνε χίλιες Αμαζόνες. Άντρες ή γυναίκες, κανείς δε θα ρωτά πάνω στη μάχη»[487]. Ο νεκρός «γίγαντας» έχει περάσει την ψυχή του στην μονολογίστρια/ "Αμαζόνα". Έτσι, συνδέονται όλα τα σημεία που συνθέτουν την αλυσίδα της μεταβίβασης, δηλαδή, το σπαθί και η νίκη, από τη μία πλευρά, και η ψυχή μέσα στη γυναίκα, από την άλλη. Η γυναίκα θα πάρει το σπαθί, γιατί της έχει μεταβιβαστεί η ψυχή του ανδρός της. Η απειλή προς το μωρό είναι, βέβαια, ένας σχηματικός τρόπος ικανοποίησης της ηρωικής προοπτικής της "Αμαζόνας", και όχι ένα πραγματικό ενδεχόμενο. Αποκαλύπτει, ωστόσο, τον άλλο εαυτό της γυναίκας, τον οποίο η ίδια αποσιωπά.

Πρέπει να διευκρινιστεί ότι η απεύθυνση του μονολόγου είναι τέτοια που περιορίζει τη δυνατότητα ανάγνωσης του συγκεκριμένου μονοδραματικού ποιήματος ως ρητορικού μονολόγου (βλ. αναλυτικά στην ενότητα Γ4), δηλαδή ως ποιήματος του μονοδραματικού είδους στο οποίο πάντα εμφανίζεται εγγεγραμμένος κειμενικά αποδέκτης και στο οποίο ο μονολογιστής επιχειρεί να "κάνει" κάτι με τον μονόλογό του στην κατεύθυνση του αποδέκτη. Η σχέση της ρητορικής μετάδοσης, ανάμεσα σε άλλα, προϋποθέτει την ομαλή λειτουργία της επικοινωνίας. Το να διαβάσουμε την «Ελληνίδα μητέρα» ως ρητορικό μονόλογο, σημαίνει ότι το κέντρο βάρους του ποιήματος εντοπίζεται στη λειτουργία της αγωγής και στον αποδέκτη. Σημαίνει πως ό,τι λέει η ελληνίδα μητέρα αποκτά νόημα *σε σχέση με* τον αποδέκτη και υπάρχει *για* τον αποδέκτη, το βρέφος. Στον μονόλογο της γυναίκας, ο εγγεγραμμένος κειμενικά αποδέκτης είναι ένα θέσει σιωπηρό πλάσμα (το μωρό είναι κοιμισμένο και, λόγω ηλικίας, ανίκανο να αποκριθεί). Η σιωπή του αποδέκτη είναι, εξάλλου, τονισμένη στον λόγο της, με τη μορφή του μοτίβου της εγρήγορσης, της απόκτησης συνείδησης, σε αντίθεση με τον ύπνο και την «ξεγνοιασιά του μικρού κορμιού»: «μωρό μου που κοιμάσαι, [...] Μα η ξενοιασιά του μικρού κορμιού, που το κουνιαρίζει το χέρι μου, θα γίνη αύριο δύναμη κυβερνημένη από το νου, [...] Βιάσου, αγαπημένο βάρος του κόρφου και της αγκαλιάς μου, να γίνεις βάρος τρομερό [...] οι δύναμες της μοίρας, ας είναι και μεγάλες, κι' αν σκοτωθής, θα είναι σαν τα κουνήματα της κούνιας που τώρα σε αποκοιμίζουν. [...] Κοίτα τους λάκκους- μα τι μπορείς εσύ να δης!»[488].

τυφλού ενός τρόμου ή το κρεμάν ανάερα το σπαθί,/ ή πολεμάνε την ψυχή ν' αράξουν όπου ανθεί/ το λησμοβότανο» (ό.π., 466).

[487]. Διονυσίου Σολωμού *Άπαντα*, τόμ. Β': *Παράρτημα*, ό.π., 111.

[488]. Ό.π., 111.

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΒΑΤΑΣΟΥ

Ο λόγος της γυναίκας έχει στην πραγματικότητα τριπλή απεύθυνση: μία που αποβλέπει στο μωρό της, και δεν είναι δυνατόν να λάβει απόκριση, μία εις εαυτόν, χωρίς ρητή έκφραση (σχετίζεται με αυτά που επιθυμεί η γυναίκα, τα οποία δεν είναι δυνατόν να κυριαρχήσουν στον λόγο της, καθώς δεσμεύεται από τον ρόλο της ως μητέρας) και μία, πλάγια, η οποία αφορά σε αντίπαλη προοπτική (εκείνη που, όπως θα δείξουμε, αποκλείει τη γυναίκα από τον χώρο της επιθυμίας της, *επειδή* είναι γυναίκα). Με βάση αυτές τις παρατηρήσεις για την απεύθυνση, μπορούμε να επανέλθουμε στο θέμα της εσωτερικής διαλογοποίησης. Αντικείμενο του λόγου της γυναίκας είναι η αγωγή του ανθρώπου προς την ελεύθερη ψυχή, αντικείμενο που εμφανίζεται και με τη μορφή της επιλογής του αγώνα για την ελευθερία της πατρίδας. Ελεύθερη ψυχή, κατά τη γυναίκα, αποδεικνύεται εκείνη που μπορεί «μέσα στη μάχη» των χτυπημάτων της μοίρας, να μένει ατράνταχτη. Οι σκέψεις αυτές προκύπτουν από την ελπίδα της γυναίκας ότι, καθώς θα ανδρώνεται το μωρό της, θα αποκτά δύναμη κυβερνημένη από τον νου, θα άγεται δηλαδή προς την ελεύθερη ψυχή. Παράλληλα, όμως, οι σκέψεις αυτές αφορούν και στην ίδια, καθώς οι «σαϊτιές της μοίρας», στο παρόν του μονολόγου, πλήττουν εκείνη. Αυτός που καλείται να μείνει «ατράνταχτος» και να δείξει πως βαστά από «θεϊκή γενιά» είναι η ίδια η μονολογίστρια. Οι σκέψεις αυτές δένονται, σύμφωνα με την απαίτηση του Σολωμού στο πρώτο σχεδίασμα, με «την κατάσταση και τις ανάγκες της Ελλάδας»[489].

Σε αυτό το σημείο, η προοπτική της γυναίκας διαπλέκεται με δύο ανταγωνιστικές προοπτικές: η μία προοπτική απορρέει από την επιθυμία της να βγει στη μάχη, προοπτική στην οποία απαντά, λειτουργώντας στο πλαίσιο της δέσμευσής της προς το παιδί («γιατί τώρα δα ανασηκώνονται οι σκέπες των ακριβών ματόφυλλων κι αφήνουν να φανή το χαμόγελο της ματιάς, δειλής και τρομαγμένης μπροστά σε όλα, *εξόν σε μένα*»). Από αυτή την άποψη, η γυναίκα προσαρμόζεται στο μονολογικό μοντέλο, αναγνωρίζοντας τον αδύνατο χαρακτήρα ενός διαλόγου με τον εαυτό της επιθυμίας.

Από τη σκοπιά της άλλης, ωστόσο, προοπτικής η γυναίκα αξιοποιεί το μονολογικό μοντέλο επικοινωνίας, για να απαντήσει στην προοπτική με την οποία συγκρούεται: «Βιάσου να μεγαλώσης, αλλιώς θα μείνης δίχως μάνα. Θα ζώση εκείνη το σπαθί στο βυζί αποκάτω. Φλάμπουρο και σπαθί, ψυχή και νίκη. Γρικώ μέσα μου την ψυχή του πατέρα σου. Βλέπω να με ζώνουνε χίλιες Αμαζόνες. *Άντρες ή γυναίκες, κανείς δε θα ρωτά πάνω στη μάχη*»[490]. Η γυναίκα συμφραστικοποιεί την σύγκρουση της προοπτικής της, έναντι εκείνης της προοπτικής που την αποκλείει από το χώρο της επιθυμίας της. Η ομιλήτρια, "απειλώντας" το μωρό, περιγράφει την εικόνα της επιθυμίας της· της Αμαζόνας. Κινείται,

[489]. Ό.π., 112.
[490]. Ό.π., 111.

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΒΑΛΤΑΣΟΥ

σκέφτεται και μιλά για έναν κόσμο μεγάλων διαστάσεων, ηρωικών: ο άντρας της είναι γίγαντας[491], οι μάχες είναι ακατάπαυτες, η μοίρα χτυπά τις «κορφές των αντρειωμένων», εκείνη είναι ανάμεσα σε χίλιες Αμαζόνες. Βρίσκεται ζωσμένη με το σπαθί, και ολόκληρη μέσα σε όραμα (: η ψυχή του άνδρα της μέσα της, οι Αμαζόνες έξω και γύρω της), στο πεδίο της μάχης. Αυτή ακριβώς η επιλογή- πάντα στο πεδίο της επιθυμίας- συναντά την αντίσταση του άλλου λόγου. Έτσι, η γυναίκα βρίσκεται σε διαλογική σχέση με δύο βασικές προοπτικές· μία ξένη προοπτική, που την αποκλείει από εκείνο το χώρο τον οποίο επιθυμεί και μία προοπτική "εσωτερική", δική της, η οποία, ωστόσο, μόνο έμμεσα διαφαίνεται στον λόγο της, εξαιτίας της ιδιαίτερης περίστασης- θέσης της[492].Η γυναίκα-μητέρα αξιοποιεί το μονολογικό μοντέλο στην περίπτωση της πρώτης προοπτικής και προσαρμόζεται στο μονολογικό μοντέλο στην περίπτωση της δεύτερης.

Ανάλογη συνύπαρξη των δύο τακτικών (προσαρμογή και αξιοποίηση του επικοινωνιακού μοντέλου) εντοπίζεται στο ποίημα του Καβάφη «Ας φρόντιζαν» (*Τα ποιήματα* Β', 1930, 90- 91). Αντικείμενο του λόγου του μονολογιστή, σε ένα πρώτο επίπεδο, αποτελεί η καταλληλότητά του να υπηρετήσει την πατρίδα του, ως έμμισθος κάποιου δυνατού, και σε ένα δεύτερο επίπεδο, η σχέση των ατομικών επιδιώξεων με υπερατομικές επιδιώξεις, όπως αυτή της ευημερίας της πατρίδας. Ο μονολογιστής μιλά τη γλώσσα του ρεαλισμού[493]. Οι δύο πόλοι ανάμεσα στους οποίους ταλαντεύεται ο λόγος του είναι οι βλάβες τις οποίες έχει υποστεί ο ίδιος και οι βλάβες που υφίσταται η Συρία. Σε σχέση με τη δική του κατάσταση, η τακτική του είναι αμυντική και απολογητική. Επιχειρεί να αποκριθεί στην περίσταση στην οποία έχει περιέλθει, συμφραστικοποιώντας τις επιλογές του. Η ευθύνη για το ότι κατάντησε «ανέστιος» και «σχεδόν πένης» μετατίθεται στη «μοιραία» πόλη, στην Αντιόχεια, η οποία «του έφαγε» τα χρήματα «με τον δαπανηρό της βίο». Όσο για τη βλάβη που υφίσταται η πατρίδα του, αποδίδεται σε αυτούς που βρίσκονται στην εξουσία.

---

[491]. Στο παλαιότερο σχεδίασμα λέει προς το παιδί: «Βιάσου... να γιγαντωθείς» (ό.π., 112).

[492]. Η άποψη του Β. Αθανασόπουλου («Σώματα νεκρών γυναικών στα ποιητικά θραύσματα του Σολωμού», *Περίπλους* 46- 47 (Ιούλ. 1998- Φεβρ. 1999), 159- 163) ότι «η σαφής [γυναικεία] σωματικότητα σχετίζεται στην ποίηση του Σολωμού με το κακό [αναφορά στη γυναίκα της Ζάκυθος], ενώ το καλό αντιστοιχεί σε μια αφηρημένη, εξαϋλωμένη, υπερβατική σωματικότητα [αναφορά στη φεγγαροντυμένη]» (ό.π., 162) είναι, κατά την άποψή μας, συζητήσιμη. Όπως διαπιστώνουμε, στην «Ελληνίδα μητέρα», όχι μόνο δεν αγνοείται η σωματικότητα της γυναίκας, αλλά αποτελεί αναπόσπαστο στοιχείο σχηματισμού της προοπτικής της. Στο σολωμικό έργο, ο μόνος χαρακτήρας που απορρίπτει την ομορφιά και τη θηλυκότητα στο γυναικείο σώμα, όταν αυτό είναι «όξω», και μάλιστα στον πόλεμο, είναι ένας αρνητικός χαρακτήρας, η γυναίκα της Ζάκυθος: «Ναίσκε! Εβγήκετε *όξω* να κάμετε παλληκαριές. Οι γυναίκες επολεμούσετε (*όμορφο πράμα που ήθελ' ήστενε* με τουφέκι και με βελέσι· ή εβάνετε και βρακί;)» (βλ.: Διονυσίου Σολωμού. *Η Γυναίκα της Ζάκυθος. Όραμα του Διονυσίου ιερομόναχου εγκατοίκου εις ξωκλήσι Ζακύνθου*, εισ., αναλ. εκδ., σημ., σχολ.: Ελένη Τσαντσάνογλου, Ηράκλειο, Βικελαία Δημοτική Βιβλιοθήκη, 1991, 40).

[493]. Για τη "ρεαλιστική" λογική του νέου, βλ. Ed. Keeley, *Η καβαφική Αλεξάνδρεια. Εξέλιξη ενός μύθου*, μετ. Τζένη Μαστοράκη, Αθήνα, Ίκαρος, 1979 (α' αγγλ. έκδ. 1976), 161- 162.

Υπάρχει ένα σημείο στον μονόλογό του, στο οποίο ο μονολογιστής φαίνεται να μιλά, από τη μία πλευρά, με έναν στόμφο ασύμβατο με το γενικότερα προσγειωμένο ύφος του και, από την άλλη πλευρά, με ύφος "λαϊκίζον", αντιφατικό με τον υπόλοιπο στόμφο της διατύπωσης: «*Όθεν φρονώ* πως είμαι στα γεμάτα/ *ενδεδειγμένος για να υπηρετήσω αυτήν την χώρα,/ την προσφιλή πατρίδα μου Συρία*». Αυτό που συμβαίνει είναι ότι ο μονολογιστής αναμνημονεύει εδώ τον λόγο της εξουσίας, παρωδώντας τον όμως, καθώς τον συμπληρώνει με μια έκφραση παράφωνη προς το πλαίσιό της. Πρόκειται, λοιπόν, για φράσεις "εντός εισαγωγικών", που αποτελούν, κατά κάποιον τρόπο, παραθέματα από τον λόγο εκείνων που βλάπτουν τη Συρία. Ο ίδιος ο μονολογιστής παρουσιάζεται να διαθέτει αρκετά προσόντα, ώστε να είναι «στην χώρα ωφέλιμος» και δηλώνει ότι αυτή ακριβώς είναι η πρόθεσή του. Με τον ίδιο τρόπο, ωστόσο, που στο προσωπικό επίπεδο μετέθεσε την ευθύνη για την οικονομική του καταστροφή στην Αντιόχεια, έτσι και εδώ μεταθέτει ενδεχόμενη αποτυχία του να φανεί χρήσιμος στα «συστήματά τους». Ο νεαρός παρουσιάζεται επιδεικτικά κυνικός[494]. Μολονότι διαβάζοντας κανείς τον συγκεκριμένο μονόλογο, αντιλαμβάνεται ότι ο μονολογιστής αντιπαρατίθεται σε μία ορισμένη προοπτική, απαντάει σε κάποιον λόγο, δεν γίνεται αμέσως αισθητή η προέλευση της ανταγωνιστικής προοπτικής. Γιατί, αντίπαλη προοπτική δεν είναι αυτή που ισοπεδώνεται με συνοπτικές διαδικασίες, δηλαδή εκείνη της εξουσίας, γενικότερα ο εξημμένος λόγος περί πατρίδος.

Ο πραγματικά αντίπαλος λόγος δεν περνά πουθενά ρητά στον λόγο του, μπορούμε όμως να αντιληφθούμε το ίχνος που αφήνει στον λόγο του και την προέλευσή του εκεί όπου ο μονολογιστής γίνεται αμυντικός. Γιατί, ο αντίπαλος λόγος αποτελεί έναν από τους παράγοντες οι οποίοι διαμορφώνουν την απάντηση του μονολογιστή. Ο μονολογιστής δηλώνει ότι: «Σ' ό, τι δουλειά με βάλουν θα πασχίσω/ να είμαι στην χώρα ωφέλιμος. Αυτή είν' η πρόθεσίς μου». Δεν υπάρχουν λόγοι να αμφισβητήσει κανείς την ειλικρίνεια της πρόθεσής του. Όμως, πέρα και πάνω από τις καλές προθέσεις, ο νεαρός έχει συνείδηση του ξεπουλήματος και του τυχοδιωκτισμού των επιλογών του. Φροντίζει, όμως, να αποσιωπήσει τη φωνή της συνείδησης για «το αψήφιστο» της εκλογής, παρατηρώντας ότι ουσιαστικά δεν έχει επιλογές και ότι όλοι βλάπτουν τη Συρία το ίδιο. Καταλήγει με τρίτο πρόσωπο εκεί όπου αντιλαμβάνεται κανείς την μετωπική πρόκληση, την αντίρρηση την οποία θέλει να προλάβει, συνδεόμενη με μία τάξη την οποία δεν πιστεύει πια εντελώς ο κόσμος του, αλλά ούτε την έχει απορρίψει οριστικά ακόμη: «Ας φρόντιζαν οι κραταιοί

[494]. Για τον κυνισμό του νέου, βλ. Γ. Π. Σαββίδης, «Μια πολιτική χαρτογράφηση της ποίησης του Καβάφη καμωμένη από φίλον του, ερασιτέχνην (1977-83)»: *Μικρά Καβαφικά Α',* ό.π., 315- 329· το σχόλιο για το ποίημα: 325.

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΒΑΤΑΣΟΥ

θεοί/ να δημιουργήσουν έναν τέταρτο καλό/ Μετά χαράς θα πήγαινα μ' αυτόν». Εδώ υπονοείται το δεύτερο πρόσωπο, η απεύθυνση, δηλαδή, στους (απόντες) «κραταιούς» θεούς. Ο μονολογιστής παρουσιάζει τον εαυτό του τοποθετημένο σε έναν κόσμο στον οποίο οι θεοί δεν «φροντίζουν» και στην ατομικότερη περίστασή του, ενός ανθρώπου «ταλαίπωρου» ο οποίος πρέπει κάπως να «μπαλωθεί». Ο μονολογιστής θα ήθελε μία απόκριση- έναν «τέταρτο καλό»- από τους «κραταιούς θεούς», αλλά γνωρίζει ότι απόκριση δεν θα λάβει και φροντίζει να περιθωριοποιήσει ενδεχόμενη εσωτερική κριτική (κριτική με αναφορά στη διαλείπουσα θεϊκή τάξη) που θα του έθετε ανυπόστατα διλήμματα[495].

Γ2- γ. Ο επικοινωνιακά εγκλωβισμένος μονολογιστής: «Φοινικιά» (Κ. Παλαμάς).

Από τη σκοπιά του τύπου δραματικών μονολόγων στους οποίους το υποκείμενο της εκφοράς παρουσιάζεται εγκλωβισμένο στο δεδομένο επικοινωνιακό μοντέλο θα εξεταστεί το ποίημα «Φοινικιά» (τόμ. 5, *Η Ασάλευτη ζωή*, 1904, 129). Όπως θα φανεί στη συνέχεια, ο λόγος για τον οποίο τα λουλούδια- μονολογιστές αντιλαμβάνονται το δεδομένο επικοινωνιακό μοντέλο ως αποκλεισμό τους και επιχειρούν να το διαρρήξουν, σχετίζεται με την υποκειμενική εκτίμηση της θέσης- περίστασης στην οποία βρίσκονται. Συγκεκριμένα, η συνειδητοποίηση της έλλογης φύσης τους και η αυτοσυνειδητοποίησή τους ως "ποιητικών υποκειμένων", σε συνδυασμό με την απαξίωση της, κατ' αυτά, περιορισμένης θέσης τους, τα οδηγεί να θέσουν ένα σκοπό, μια αποστολή στην ύπαρξή τους. Αυτός ο σκοπός, ποιητικός κυρίως, επικεντρώνεται στη φοινικιά και συνίσταται στο να την καταστήσουν συνομιλήτριά τους. Η φοινικιά, για τα λουλούδια, είναι το κέντρο του κόσμου τους, έχει πρόσβαση σε έναν ανοιχτό κόσμο, αντιθετικά προσδιορισμένο σε σχέση με τον περιορισμένο δικό τους, και είναι ποιητικός θεματοφύλακας των απαντήσεων τις οποίες αναζητούν.

Το αντικείμενο του λόγου των λουλουδιών- μονολογιστών είναι η φύση τους και η φύση του περιβάλλοντος κόσμου. Καθώς αναζητούν την ταυτότητά τους, μυούνται στη διαφορά τους από τον κόσμο του περιβολιού και νοηματοδοτούν αυτή τη διαφορά, μέσω της ποιητικής αποστολής τους. Πρέπει να ληφθεί υπόψη ότι ο έλλογος τρόπος ύπαρξής τους και η ποιητική αποστολή καθεαυτή είναι αποτελέσματα ποιητικής δωρεάς[496]. Η

[495]. Για τον άνθρωπο του «ούτε και Ναι ούτε και Όχι», βλ. Ι. Α. Σαρεγιάννης, «Το δράμα στην ποίηση του Καβάφη»: *Σχόλια στον Καβάφη*, ό.π., 72-3.

[496]. Το εισαγωγικό σημείωμα της «Φοινικιάς» πρέπει να ληφθεί υπόψη για να κατανοηθούν ορισμένες από τις βασικές πτυχές που ορίζουν την περίσταση του μονολόγου. Σύμφωνα με αυτό, ένας ποιητής πέρασε από το περιβόλι και *ρύθμισε* το μίλημα των λουλουδιών. Η ρύθμιση του «μιλήματος» αποτυπώνεται στο κυρίως κείμενο. Το ερώτημα που τίθεται αφορά στο ακριβές περιεχόμενο της ρύθμισης. Στο σημείο αυτό είναι βοηθητικά τα συμπεράσματα της μελέτης της Έλλης Φιλοκύπρου για τις «Δύο όψεις του Λόγου στην ποίηση

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΒΑΤΑΖΟΥ

ποιητική δωρεά παρουσιάζεται να γίνεται αντιληπτή από τα λουλούδια και να θεματοποιείται ως προς τα αποτελέσματά της στον μονόλογό τους. Η προέλευση, όμως, της δωρεάς απομένει μέχρι τέλους ανοιχτό ερώτημα για τα λουλούδια[497]. Με αυτή την έννοια, η ύπαρξή τους καθορίζεται από την ποίηση και γίνεται ποίηση. Η σταδιακή ποιητική αυτοσυνειδητοποίηση των μονολογιστών επιφέρει, ταυτόχρονα, και τη διαμόρφωση μιας *περιορισμένης* ποιητικής, μιας ποιητικής δηλαδή προσδιορισμένης από αυτά που τα λουλούδια είναι σε θέση να γνωρίζουν. Η περιορισμένη ποιητική τους συνίσταται: α) στην αμφιβολία για την πληρότητα του τραγουδιού τους· β) την εντύπωση ότι αυτό που θα καθιστούσε πλήρες το τραγούδι τους, είναι η απόκριση του ίδιου του αντικειμένου τους τραγουδιού τους, δηλαδή της φοινικιάς[498]· γ) στην τελική αποδοχή ότι η φοινικιά θα μείνει σιωπηρή και δ) στο ότι τα ίδια θα χαθούν, αλλά θα επιβιώσει το τραγούδι τους[499].

Ο λόγος των λουλουδιών- μονολογιστών απευθύνεται εις εαυτόν, σε χαρακτήρες του περιβολιού, και, στο μεγαλύτερο μέρος του μονολόγου, στη φοινικιά. Διαμορφώνεται από αυτό το οποίο επιδιώκουν στο πλαίσιο της επικοινωνίας, συγκεκριμένα, να φτάσουν σε απαντήσεις για το αντικείμενο του λόγου τους (τη φύση τους και τον σκοπό της συνειδητής ύπαρξής τους). Η επιδίωξη τους προϋποθέτει να εξωθήσουν τη φοινικιά, την οποία θεωρούν ιδανική συνομιλήτρια, να αποκριθεί. Καθώς ο λόγος τους διαμορφώνεται από ό,τι τα ίδια εκλαμβάνουν ως προοπτική της φοινικιάς, δεν συνιστά μόνο "ερώτηση" αλλά και "ανταπόκριση" στην, επινοημένη από τα ίδια, όπως θα δείξουμε, προοπτική της. Αυτό που τα λουλούδια εκλαμβάνουν ως προοπτική της φοινικιάς προκύπτει από το ετερόκλητο και αντιφατικό σύνολο δεδομένων που γνωρίζουν για αυτή και των δεδομένων τα οποία υποθέτουν ότι ισχύουν για αυτή. Η προοπτική της φοινικιάς προκύπτει, δηλαδή, ως αποτέλεσμα κατανόησης σημείων, σε ένα ορισμένο πλαίσιο.

Γενικότερα, αυτά που μπορεί να γνωρίζει ένας μονολογιστής με σχετική βεβαιότητα είναι αποσπασματικά σύνολα σημείων, που φθάνουν στις αισθήσεις του: αυτά

του Παλαμά» (*Ελληνικά* 47 (1997), 95- 111). Κατά τον Παλαμά: α) «ο ποιητής κατέχει τη δύναμη να ονομάζει τα αντικείμενα, μετατρέποντάς τα έτσι σε ιδέες ή εμφυσώντας τους ζωή» (ό.π., 97) και β) «ο Ρυθμός είναι απαραίτητη προϋπόθεση της ποίησης, η οποία προκύπτει από την ένωση του Λόγου με τον Ρυθμό [...] ο Ρυθμός καταξιώνεται ως η δύναμη που θέτει τάξη στον κόσμο, συμπληρώνοντας τον Λόγο που ονομάζει τον κόσμο, και συνεπώς και το έργο της Δημιουργίας» (ό.π., 99). Με βάση αυτά, είναι δυνατόν να υποστηριχθεί ότι ο περαστικός, από το περιβόλι, ποιητής εμφύσησε ζωή και Ρυθμό στο «κατάβαθο» και αλλού «ανοιχτό» άνθινο μίλημα των λουλουδιών, διανοίγοντάς τους τη δυνατότητα να δημιουργήσουν.

[497]. Η θεματοποίηση της ποιητικής δωρεάς άλλοτε έχει χαρακτήρα ανάτασης και άλλοτε ελεγειακό. Βλ. στρ. 1, 5, 9, 22, 37.

[498]. Αντιμετωπίζουν, δηλαδή, και την ίδια τη φοινικιά ως ποιητικό υποκείμενο.

[499]. Βλ. σε αυτό το πλαίσιο τις παρατηρήσεις της Φιλοκύπρου ότι ο Παλαμάς «[σ]τη "Φοινικιά"- θεματοποιεί την ποίηση και τις σχέσεις της με τον πραγματικό και τον ιδεατό κόσμο, καθώς και με τον εαυτό της, και παρά τους δισταγμούς και τις αμφιβολίες που εκφράζει, καταλήγει βεβαιώνοντας την "αχάλαστη λάμψη" του ποιητικού λόγου» («Δύο όψεις...», ό.π., 104) και ότι «διερωτάται για την εφήμερη μοίρα της ποίησης και στη συνέχεια την αρνείται, μεταθέτοντάς την και καθιστώντας την μοίρα του ποιητή» (ό.π., 107).

που ακούει τους άλλους να λένε, αυτά που τους βλέπει να κάνουν. Ειδικά, ωστόσο, για τους μονολογιστές της «Φοινικιάς» οι προϋποθέσεις της κατανόησης είναι περισσότερο περίπλοκες, καθώς δεν είναι σε θέση να γνωρίζουν αν πράγματι αντιμετωπίζουν σύνολα σημείων, δηλαδή σημαίνουσα ύλη, ή φυσικά δεδομένα, στερημένα νοήματος. Με άλλα λόγια, ενώ γνωρίζουν ότι τα ίδια αναζητούν σημασία για τη δική τους θέση στο περιβόλι και για τη θέση της φοινικιάς, δηλαδή τον σκοπό της ύπαρξής τους, δεν μπορούν να γνωρίζουν με βεβαιότητα αν η φοινικιά είναι σε θέση να λειτουργήσει στο πλαίσιο της επικοινωνίας, για τον λόγο ότι πουθενά η φοινικιά δεν αποκρίνεται. Έτσι, μένει ανοιχτό το ενδεχόμενο να είναι άλογη φύση, όπως μένει ανοιχτό και το ενδεχόμενο να μπορεί να αποκριθεί, αλλά να επιλέγει να μην το κάνει. Αυτά τα ενδεχόμενα εισάγονται στην προβληματική της επικοινωνιακής περίστασης της «Φοινικιάς», εξαιτίας μίας γενικότερης συνθήκης που ισχύει για όσα υποκείμενα εκφοράς είναι συγκροτημένα γνωστικά με εξωτοπικό τρόπο: η σημασία ενός συνόλου σημείων ανιχνεύεται στη διαπλοκή τους με το εκάστοτε συμφραστικό πλαίσιο, όμως το εκάστοτε συμφραστικό πλαίσιο δεν περιορίζεται σε σύνολα λόγων και πράξεων (προηγούμενων ή αναμενόμενων) αλλά και σε σύνολα σημείων τα οποία δεν υποπίπτουν στις αισθήσεις του μονολογιστή. Αυτά τα σύνολα σημείων περιλαμβάνουν, ανάμεσα σε άλλα, ένα υλικό όπως οι σκέψεις, τα κίνητρα, οι επιθυμίες τους, δηλαδή τον εσωτερικό λόγο των άλλων. Τα λουλούδια μονολογιστές, λόγω της εξωτοπικής αντιληπτικής τους θέσης, δεν είναι σε θέση να γνωρίζουν το περιεχόμενο του εσωτερικού λόγου των άλλων χαρακτήρων του περιβολιού και της φοινικιάς και, κυρίως, δεν είναι σε θέση να γνωρίζουν αν διαθέτουν όντως εσωτερικό λόγο. Αν γενικά για τους μονολογιστές η κατανόηση κινείται επισφαλώς, αν βρίσκονται ενώπιον αινιγμάτων των οποίων δεν γνωρίζουν όλους τους όρους (βλ. αναλυτικά στην ενότητα Β8), ειδικά οι μονολογιστές της «Φοινικιάς» αντιμετωπίζουν το, ακόμη πιο επώδυνο επικοινωνιακά, ενδεχόμενο να επιχειρούν να κατανοήσουν αυτό που δεν έχει νόημα- και, ασφαλώς, ούτε λόγο.

Σύμφωνα με την τυπολογία απεύθυνσης που επεξεργαστήκαμε (βλ. αναλυτικά στις ενότητες Β8- β και Β8- δ), ο τρόπος με τον οποίο τα λουλούδια απευθύνονται στην φοινικιά, από τη δική τους προοπτική, είναι αμφίσημος. Πιο συγκεκριμένα, τα λουλούδια-μονολογιστές αδυνατούν να καταλήξουν εάν απευθύνουν τον λόγο τους σε μία εκ συστάσεως σιωπηρή φύση, δηλαδή σε μία φύση άλογη και ανίκανη να αποκριθεί, ή αν η φύση αυτή είναι κατ' επιλογήν σιωπηρή. Όπως υποστηρίξαμε (βλ. αναλυτικά στην ενότητα Β8- β), η απεύθυνση σε φύσει άφωνα αποτελεί μία μεθόδευση, η οποία μετατρέπει τον αποδέκτη σε προέκταση της προοπτικής του μονολογιστή. Η απεύθυνση σε κατ' επιλογή σιωπηρούς αποδέκτες υποστηρίχθηκε ότι γενικά ερμηνεύεται, από τη σκοπιά

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΒΒΑΔΑ ΣΟΥ

των μονολογιστών, ως κάτι δυσοίωνο (βλ. αναλυτικά στην ενότητα Β8- δ). Υποστηρίξαμε, επιπλέον, ότι, ακόμη και στην περίπτωση που οι μονολογιστές δεν παρουσιάζονται να επιθυμούν το μονολογικό μοντέλο επικοινωνίας, όταν δηλαδή αισθάνονται εγκλωβισμένοι σε αυτό (όπως ισχύει στην περίπτωση των λουλουδιών- μονολογιστών), το μονολογικό μοντέλο υπερισχύει προγραμματικά (λόγω μονοδραματικής κατηγορίας) και οι μονολογιστές εκ των πραγμάτων προωθούν τη λογική που αυτό ευνοεί. Τα λουλούδια-μονολογιστές απευθύνονται με μεταιχμιακό, αμφίσημο τρόπο στους αποδέκτες του λόγου τους, διότι στην πράξη απευθύνονται σε φύσει άφωνα και τα μετατρέπουν σε προέκταση της δικής τους έλλογης προοπτικής, αλλά παράλληλα διατηρούν σχεδόν μέχρι τέλους την υποψία και την ελπίδα ότι η φοινικιά, ο προνομιακός αποδέκτης του λόγου τους, θα μπορούσε να αποκριθεί, εάν κατόρθωναν να την εξωθήσουν σε αυτό.

Τα λουλούδια- μονολογιστές δεν δυσκολεύονται να αντιμετωπίσουν τη φύση μέσα στο περιβόλι ως απλή ομορφιά, χωρίς «μίλημα και βλέμμα». Ριζικά διαφορετική είναι η στάση τους προς τη φοινικιά, την ιδανική τους συνομιλήτρια, καθώς αυτή, από τη θέση της, έχει πρόσβαση στον ευρύτερο κόσμο, ως την «παγκόσμια σκάλα» (βλ. στρ. 2, 15, 16, 17, 20, 21, 25, 32 και 33), τον κόσμο, δηλαδή, που επιθυμούν και ο οποίος προσδιορίζεται αντιθετικά προς τον «ασάλευτο» και περιορισμένο δικό τους (βλ. στρ. 1, 2, 3, 9, 13 και 27). Τα λουλούδια- μονολογιστές οδηγούνται να προκρίνουν τη φοινικιά ως προνομιακό αποδέκτη τους, λόγω της σχετικής προς τη φοινικιά θέσης τους, κάτω από αυτή, και λόγω του δικού της "ύψους" (σχετικού πάντα προς αυτά) που, στα μάτια τους, την καθιστούν γέφυρα προς τον ανοιχτό κόσμο. Η κρισιμότητα, συνεπώς, της απόκρισης της φοινικιάς συνδέεται με το ότι τη βλέπουν ως μεσολαβήτρια του «μεγάλου» κόσμου, κάτι που σχετίζεται και με τη φυσική θέση της φοινικιάς στο χώρο. Η φοινικιά λόγω του ότι υπέρκειται, δεσπόζει των λουλουδιών και του περιβολιού, αποτελεί κέντρο και νόημα του κόσμου τους, είναι μεσολαβήτρια που δίνει ζωή και ενέργεια. Έτσι, τα λουλούδια αμφιταλαντεύονται στην ερμηνεία της έλλειψης απόκρισης.

Τα βασικά ενδεχόμενα είναι δύο. Η έλλειψη απόκρισης οφείλεται είτε στο ότι η φοινικιά είναι φύση που ησυχάζει (περιβάλλουσα ησυχία) είτε στο ότι η φοινικιά επιλέγει να μην αποκριθεί (περιβάλλουσα σιωπή)[500]. Από τη σκοπιά του θέματος της σιωπής (ή της

[500]. Για τη διάκριση σιωπής- ησυχίας, βλ. την εξής σημείωση του Bakhtin («Extracts from "Notes" (1970-1971)»: *Bakhtin. Essays and Dialogues on His Work*, έκδ. G. S. Morson, Σικάγο- Λονδίνο, The University of Chicago Press, 1986, 179- 182): «...Quietude και silence (η απουσία της λέξης). Η παύση και η έναρξη της λέξης. Η διατάραξη της ησυχίας από τον ήχο είναι μηχανική και φυσιολογική (ως συνθήκη αντίληψης). Η διατάραξη της σιωπής από τη λέξη φανερώνει το πρόσωπο και είναι κατανοήσιμη· πρόκειται για έναν εντελώς διαφορετικό κόσμο. Στην ησυχία τίποτε δεν ηχεί (ή κάτι δεν ηχεί)· στη σιωπή κανείς δεν μιλά (ή κάποιος δεν μιλά). Η σιωπή υπάρχει μόνο στον ανθρώπινο κόσμο (και μόνο για τον άνθρωπο). Βέβαια, η σιωπή και η ησυχία είναι πάντα σχετικές... Η σιωπή, σημαίνων ήχος (λέξη), και η παύση συγκροτούν μια ξεχωριστή λογόσφαιρα, μια ενοποιημένη και συνεχή δομή, μιαν ανοιχτή ολότητα» (ό.π., 179).

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΒΑΤΑΖΟΥ

ησυχίας), το ερώτημα που συνδέεται με την αμφισημία της απεύθυνσης ανάγεται στο αν η περιβάλλουσα φύση είναι σιωπηρή ή ήσυχη. Σύμφωνα με τον λόγο των λουλουδιών, η περιβάλλουσα σιωπή/ ησυχία παρουσιάζεται να διακόπτεται από ήχους οι οποίοι άλλοτε αντιμετωπίζονται ως φυσικοί ήχοι (διακοπή της ησυχίας· βλ. στρ. 4, 6, 8, 10), άλλοτε παρομοιάζονται με σημαίνοντα ήχο (αμφίσημο αν διακόπτεται η ησυχία ή η σιωπή· βλ. στρ. 19) και άλλοτε ερμηνεύονται ως μουσική και σημεία (διακοπές της σιωπής· βλ. στρ. 16, 17, 18, 22, 23, 24, 31, 33). Όπως μπορεί κανείς να διαπιστώσει από τη θέση αυτών των επιλογών, σταδιακά, και κυρίως μετά τη στροφή 19, τα λουλούδια επιχειρούν να παρακάμψουν το ενδεχόμενο η φοινικιά να είναι φύση «δίχως μίλημα και βλέμμα». Προς το τέλος, μάλιστα, του μονολόγου τους, και με όλη την αυθαιρεσία των μονολογιστών που προβάλλουν την προοπτική τους στα δεκτικά άφωνα αντικείμενα (στα φύσει άφωνα) πραγματοποιούν μια μεγάλη αντιστροφή και αποδίδουν ομιλία στην φοινικιά. Η διαφορά με τα προηγούμενα είναι ότι πριν αναρωτιόντουσαν αν υπάρχει δυνατότητα να πάρουν απάντηση και τώρα τη ζητούν: «Πες μας τη φωτερή τ’ αέρινου ιστορία,» (στρ. 35) και «-Ω Φοινικιά, αποκρίσου· να! φυλάει καρτέρι,/ πριν πης το λόγο τον υπέρτατο, ένα χέρι». (στρ. 37).

Το στοιχείο, βέβαια, της παλινδρόμησης και των αντιφατικών εκτιμήσεων των λουλουδιών σε σχέση με το θέμα της σιωπής/ ησυχίας προσδιορίζεται από δύο παράγοντες: αφενός από την έλλειψη απόκρισης και αφετέρου από την εξωτοπική θέση τους. Τα λουλούδια δεν μπορούν να γνωρίζουν με βεβαιότητα αν η σιωπή της φοινικιάς, του προνομιακού αποδέκτη τους, σημαίνει κάτι ή στερείται σημασίας. Μόνο στο τέλος του μονολόγου (στρ. 38, 39) τα λουλούδια φαίνεται να αποδέχονται τη φοινικιά ως φύση που ησυχάζει και τη μοναχικότητα της δικής τους προοπτικής: «κ’ η πλατιά πλάση το χαμό μας δε θα νιώση,» (στρ. 38) και «Και μήτ’ εσύ, μήτε κανείς δε θα μας ξέρη...» (στρ. 39). Τα τελευταία λόγια των λουλουδιών, ωστόσο, αποτελούν ψευδοβεβαιότητες (βλ. αναλυτικά στην ενότητα Β8) γιατί, όπως είναι σε θέση να γνωρίζει ο αναγνώστης, δεν ισχύει ούτε το ότι κανείς δεν ξέρει τα λουλούδια ούτε το ότι δεν «θα βρεθή για [αυτά] κανένα μνήμα/ του διάβα [τους] το φάντασμα να συγκρατήση·» (στρ. 39). Αυτές οι εντυπώσεις των λουλουδιών, που προβάλλονται ως βεβαιότητες, σχετίζονται με το προσδιορισμένο-περιορισμένο ποιόν τους.

Ο Ν. Βαγενάς, προτείνοντας μια απάντηση στο ερώτημα της προέλευσης της γοητείας της «Φοινικιάς», αναφέρει, εκτός από τη συμβολική ωριμότητα του έργου και τη μουσικότητά του, την καθαρότητά του: «από τους στίχους της [«Φοινικιάς»] λείπει κάθε

ίχνος μη ποιητικής περιγραφικότητας»[501]. Κατά την άποψή μας, στο σχόλιο αυτό εντοπίζεται μία από τις ουσιαστικές αρετές του έργου. Από τη δική μας σκοπιά, το γεγονός ότι λείπουν από το ποίημα στοιχεία «μη ποιητικής περιγραφικότητας» συνδέεται με το προσδιορισμένο ποιόν των μονολογιστών. Οποιαδήποτε περιγραφή του κόσμου των λουλουδιών γίνεται από την προοπτική τους. Γενικότερα, ο εντατικός τρόπος με τον οποίο βλέπουν τα λουλούδια- μονολογιστές, ο τρόπος "όρασής" τους, το πώς σκέφτονται, η προοπτική τους, είναι στενά δεμένα με την περίσταση και τη σωματικότητά τους. Δεν είναι ενδιαφέρον μόνον ότι αξιοποιείται στο έπακρο το προσδιορισμένο ποιόν τους για να προοπτικοποιηθεί η πληροφορία και για να σχηματιστούν καθαρές ποιητικές περιγραφές. Είναι ακόμη ενδιαφέρον ότι σε πολλά σημεία τα άνθη- μονολογιστές παρουσιάζονται να διαισθάνονται την προοπτικοποίηση που ασκούν σε ό,τι τα περιβάλλει, συνδέοντάς τη με τη φυσική ή την ψυχική τους κατάσταση (βλ. στρ. 10, 19, 27, 28, 29, 31). Η διαίσθηση, ωστόσο, που τοπικά διαθέτουν τα λουλούδια ως προς τη σημασία του προσδιορισμού των πληροφοριών, δεν ακυρώνει την ποιητική περιγραφή ούτε τη διαδικασία της κατανόησης, αντίθετα τις τροφοδοτεί.

Τα λουλούδια- μονολογιστές αμέσως μετά το ξύπνημά τους (στρ. 1) αντιλαμβάνονται δεδομένα που σχετίζονται με την περίσταση στην οποία βρίσκονται. Έχουν ξυπνήσει από «ενός ύπνου κάτου τον καταποτήρα» και είναι «ασάλευτα» κάτω από τον ίσκιο της φοινικιάς. Η πρώτη αυτή διαπίστωση δεδομένων, που αποτελεί τη βάση της διαδικασίας κατανόησης, γίνεται σε σχέση με τη φοινικιά. Τα λουλούδια προσπαθούν να καταλάβουν το ξυπνημένο, συνειδητό εγώ τους και τη φοινικιά, συμφραστικοποιώντας τη θέση τους ως προς αυτή· είναι «ασάλευτα στον ίσκιο» της «αποκάτου». Πρέπει να παρατηρηθεί ότι οι μονολογιστές εξαρχής ακολουθούν μία κατανοητική τακτική την οποία επαναλαμβάνουν σχεδόν μέχρι τέλους και μόνο τοπικά την αμφισβητούν ως αβάσιμη. Ειχειρούν να βρουν κάποια σημασία, κάποιο νόημα στη φυσική διαμόρφωση του χώρου και στη μορφή των χαρακτήρων του περιβολιού, της φοινικιάς και των ίδιων σε σχέση με αυτά. Τα λουλούδια απευθύνουν τα ερωτήματά τους στη φοινικιά, γιατί αυτή υπέρκειται, δεσπόζει πάνω τους. Από αυτή αναμένουν απαντήσεις στο ερώτημα της προέλευσης της συνείδησής τους, της πρόθεσης αυτού που τους έδωσε τη συνείδηση (: «Τάχ' από χαλαστή για τάχ' από σωτήρα;») και, ως προέκταση του προβληματισμού για τις προθέσεις αυτού που τα «έρριξε» κάτω από τη φοινικιά, του ερωτήματος αν ο ίσκιος της είναι «της ζωής ή του θανάτου». Με τον τρόπο αυτό σχηματίζεται μία ειρωνική περίσταση, κατά την οποία ο αναγνώστης γνωρίζει περισσότερα από τον μονολογιστή. Ο αναγνώστης, συγκεκριμένα,

[501]. Ν. Βαγενάς, «Το μυστήριο της "Φοινικιάς"» [=*Το Βήμα* (4 Απρ., 27 Ιουν. 1993)]: *Η ειρωνική γλώσσα. Κριτικές μελέτες για τη νεοελληνική γραμματεία*, Αθήνα, Στιγμή, 1994, 149- 156· το παράθεμα: 154.

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΡΑΤΑΣΟΥ

γνωρίζει εξαρχής την ποιητική συνθήκη, σύμφωνα με την οποία το χέρι που «άδραξε» από «του ύπνου τον καταποτήρα» τα λουλούδια ήταν ένας περαστικός από το περιβόλι και νεκρός πια ποιητής που ρύθμισε το μίλημά τους (βλ. εισαγωγικό σημείωμα του ποιήματος).

Στην προσπάθεια κατανόησης του εαυτού τους, έρχεται να προστεθεί ένα νέο δεδομένο, ο πόνος. Ο πόνος γίνεται αρχικά αντιληπτός ως μια καθαρά σωματική εμπειρία, η οποία τους επιβάλλεται από τη θέση τους κάτω από τη φοινικιά. Η εμπειρία του πόνου εμπλουτίζεται, ωστόσο, καθώς αντιδιαστέλλεται με τη θέση και την εμπειρία των άλλων χαρακτήρων του περιβολιού. Δηλαδή, η κατανοητική απόπειρα του εγώ έχει συμφραστικό χαρακτήρα, είναι απορηματική και συνοψίζεται στους στίχους: «γιατί σ' εμάς η θεία των όλων καλωσύνη/ γίνεται λάβωμα κι αρρώστια και καμίνι;» (στρ. 3). Τα λουλούδια όχι μόνο είναι ξύπνια, συνειδητά, ασάλευτα και κάτω από τον ίσκιο της φοινικιάς, αλλά ακόμη βρίσκονται σε «καμίνι», ενώ το περιβόλι «λαμποκοπάει ανάσταση». Μετά την αντιδιαστολή της αναστάσιμης εμπειρίας του περιβολιού με το «καμίνι» στο οποίο βρίσκονται τα ίδια, η απόπειρα συμφραστικής κατανόησης του εγώ, του περιβολιού και της φοινικιάς θα συμπληρωθεί με την απόπειρα αποκριτικής κατανόησης. Αυτή η δεύτερη, εισάγει στο λόγο τους το στοιχείο της αυθαίρετης ερμηνείας. Τα λουλούδια, ξαναπιάνουν μια γραμμή που είχαν εγκαταλείψει στους πρώτους στίχους (: «Ω Φοινικιά, μας έρριξεν εδώ ένα χέρι· το χέρι τόβαλε καταραμένη Μοίρα», στρ. 1), αυτή τη φορά, όμως, όχι με απορηματικό τρόπο, αλλά με βεβαιωτικό: «Κανέν' αυτί ψηλά, κανένα μάτι εμπρός μας» (στρ. 4). Ωστόσο, η αυθαίρετη αυτή ερμηνεία φωτίζει αντιθετικά την επίσης αυθαίρετη απόπειρά τους να πάρουν απαντήσεις από τη φοινικιά. Αν δεν είναι βέβαιο ότι υπάρχουν «αυτιά» (εν δυνάμει αποδέκτες) και «μάτια» (εν δυνάμει μέτοχοι στην αναμενόμενη επικοινωνία) και αν, τοπικά, αυτή η αβεβαιότητα μετατρέπεται σε ψευδοβεβαιότητα, εξίσου αβέβαιες ήταν οι προϋποθέσεις της συμφραστικής κατανόησης. Τίθεται, δηλαδή, το ερώτημα μήπως αναζητούν νόημα σε αυτό το οποίο στερείται νοήματος.

Η υποψία ότι ζουν σε ένα περιβόλι που κοιμάται τον ύπνο της ασυνειδησίας (από τον οποίο ξύπνησαν τα ίδια) εμφανίζεται, όχι με τη μορφή ενδεχομένου, αλλά με τη μορφή ψευδο- βεβαιότητας. Το απλό ενδεχόμενο που αυθαίρετα τρέπεται σε βεβαιότητα δίνει τη θέση του στην αντιφατική, ως προς την προηγούμενη ψευδο- βεβαιότητα, ικεσία προς τη φοινικιά να δώσει σημεία ότι τα ακούει: «Θεός αλύπητος αν είσαι, φανερώσου./ Αν όχι, γνέψε μας, και μια γαλήνη δος μας,» (στρ. 4). Απάντηση από τη φοινικιά δεν παίρνουν και αυτή τη φορά αξιοποιούν τη γνώση των δεδομένων που αφορούν την περίστασή τους και συμφραστικά δεδομένα (που τα εκλαμβάνουν ως σημαίνουσα ύλη) για να δώσουν τα ίδια μια ερμηνεία της θέσης τους. Τα δεδομένα αυτά είναι ο πόνος και η ακινητοποίησή τους

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΒΑΤΑΣΟΥ

στον ίσκιο της φοινικιάς. Ο πόνος ερμηνεύεται ως παρεπόμενο της συνειδητής υπόστασής τους και το ότι «τρέμουνε» ερμηνεύεται ως ρυθμός: «τρέμομε, χαίρε, του ρυθμού ιερή τρεμούλα!» (εύστοχα, όπως μπορούμε να κρίνουμε, λαμβάνοντας υπόψη το εισαγωγικό σημείωμα). Τα λουλούδια, μέσα από μία αλυσίδα παρερμηνειών των φυσικών δεδομένων ως σημείων και της ανάγνωσης αυτών των ψευδοσημείων, καταλήγουν σε μία εύστοχη σύλληψη του εγώ τους. Η τρεμούλα των σωμάτων τους είναι η ποιητική δωρεά και η αναγνώριση της σημασίας της, η ποιητική τους δηλαδή αυτοσυνειδητοποίηση, τους προσφέρει μία από τις λαμπρότερες ανατασικές στιγμές του μονολόγου (στρ. 5). Έτσι, αποκτά νόημα και σκοπό τόσο ο πόνος (η συνείδηση δεν υπάρχει χωρίς αντίτιμο· «βρετήκι» και «πληρωμή») όσο και η ακινητοποίησή τους στον *ίσκιο* της φοινικιάς. Αυτή η δεύτερη, μάλιστα, νοηματοδότηση στοιχειοθετείται εκ νέου μέσω συμφραστικών δεδομένων, από το πεδίο των άλλων χαρακτήρων του δευτεροβάθμιου σύμπαντος: «Καταχωμένο *ανήλιαγο* ζη το σκουλήκι/ για να χαρή μεταξοφτέρουγη ψυχούλα/ μιαν ώρα την ωραία ζωή, και να πεθάνη.-» (στρ. 5). Με τον τρόπο αυτό «το χάσμα της πληγής», ο πόνος του συνειδητού σώματος, «γίνεται συντριβάνι» (στρ. 5), και μεταφορικώς στόμα, από όπου ξεχύνεται ο ύμνος των στροφών 6 έως 22.

Στον ύμνο αυτό τα λουλούδια επινοούν, μέσω αλυσιδωτών αντιδιαστολών του εαυτού τους και των άλλων, μια μυθολογία του περιβολιού και μία προσωπική μυθολογία. Σύμφωνα με την πάγια τακτική τους, αλλά αυτή τη φορά και "ποιητική αδεία", εφόσον έχουν αυτοσυνειδητοποιηθεί ως ποιητές, η κατασκευή της μυθολογίας του περιβολιού μετατρέπει τα φυσικά δεδομένα (μορφή, θέση, φυσική κίνηση) σε σημειακό υλικό. Έτσι, οι φυσικοί ήχοι και τα θροΐσματα μέσα στο περιβόλι μετατρέπονται σε αντηχήσεις "εκείθεν" σημασιών: «Χάιδια της χλόης, παντού φιλιά, του μούσκλου χνούδια,/ του κάτου κόσμου αχός, αιθέρια μαντολίνα·/ στα φύλλα μια λαχτάρα, λίγωμα στα κρίνα!» (στρ. 6). Η φυσική κίνηση (και οι επαφές που εκείνη προκαλεί) μετατρέπονται σε σημεία αισθησιασμού και έρωτα: «Άνθια, όσα ξέρετε, δεν ξέρουν τα τρυγόνια,/ ωραίων ερώτων είστ' εσείς τα διαλεμένα,/ σαλέματα, φιλιά, ταιριάσματα στα κλώνια» (στρ. 7). Οι μονολογιστές φθάνουν μέχρι του σημείου να παραβάλουν αυτό που κάνουν με ένα είδος ερμηνείας. Βρίσκουν μάλιστα ότι αυτή η δραστηριότητα (της ερμηνείας) λειτουργεί ανταποδοτικά για την ακίνητη θέση τους: *«Σ' εμάς*, μικρά, *κόσμο ξανοίγετε μεγάλο*,/ και σύγνεφ' από έγνοιες και καημούς λαγκάδια,/ και *τ' ουρανού τ' ασάλευτο* σ' εμάς, το σάλο/ του πελάου γύρω στα καράβια προς τα βράδια,/ το δάκρυ ακύλιστο, *κι αξήγητο κάτι άλλο*...» (στρ. 9).

Η μυθολογία του κήπου, με άλλα λόγια η συμφραστική του κατανόηση ως σημείου, αποτελεί την αντιθετική βάση μέσω της οποίας τα λουλούδια, όπως ήδη

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΒΑΤΑΣΟΥ

παρατηρήθηκε, προβαίνουν στην κατασκευή της προσωπικής τους μυθολογίας: «*Εμείς*, - ω τα χρυσά της ρίζας σου πλεμάτια!-/ μοιάσαμε τα στοχαστικά και τ' άυλα μάτια.» (στρ. 7) και «Αν είστ' εσείς, άπλεροι ανθοί, μεστά ανθοκλάδια [...]/ τα μάτια είμαστ' *εμείς*, είμαστ' *εμείς* τα μάτια.» (στρ.8). Όλα γύρω τους είναι σημεία, τα ίδια είναι τα μάτια/ ερμηνευτές τους και, ως εκ τούτου, «συγγενάδια» όχι των κατοίκων του περιβολιού, αλλά κάποιας «φυλακής» στην οποία βρίσκεται κλεισμένη η «Σκέψη»: «Ποιας φυλακής νάμαστ' εμείς τα συγγενάδια;/ Ήρθε και κλείστη μέσα μας, -ποιος να πιστέψη!-/ μια κολασμένη και μια θεία· η Σκέψη, η Σκέψη!» (στρ. 9). Υποψιάζονται ότι το σώμα τους, όπου έχει φυλακιστεί η Σκέψη, είναι «συγγενάδι» μιας άλλης φυλακής, η οποία, όπως μπορεί ο αναγνώστης να υποθέσει, παραπέμπει στο σώμα/ φυλακή της Σκέψης του περαστικού από το περιβόλι νεκρού ποιητή. Άλλη μία φορά, όμως, όπως συνέβη στην πέμπτη στροφή, τα λουλούδια από πλανημένες προϋποθέσεις καταλήγουν σε εύστοχο συμπέρασμα. Ο ύμνος συνεχίζει, αυτή τη φορά εστιασμένος στην ομορφιά του ρόδου και στην αθωότητα του κρίνου. Με την ολοκλήρωση της προσέγγισης των φυσικών δεδομένων της ομορφιάς και της λευκότητας, ως προερχόμενων από κάτι που τα υπερβαίνει και τα νοηματοδοτεί, τα λουλούδια επαναδιατυπώνουν το ερώτημα της δικής τους προέλευσης: «*από ποιον κόσμο παραστράτισες, ως κρίνε*;/ Από της ευωδιάς τη μάννα, από τ' αστέρι/ το πιο λευκόν; Ω Φοινικιά, *κ' εμείς; Ποιος ξέρει*!» (στρ. 11). Η φοινικιά δεν θα απαντήσει και τα λουλούδια θα αποσύρουν την αβεβαιότητά τους γύρω στην προέλευσή τους.

Συμπληρώνουν την προσωπική τους μυθολογία, αποδίδοντας το γεγονός ότι στερούνται ευωδιάς και χρώματος, αυτά δηλαδή που διαθέτουν τα άλλα άνθη του περιβολιού, σε δική τους απόφαση: «της ευωδιάς *είπαμε*: πάψε την ορμή σου,/ μη χύνεσαι από μας, μη γίνεσαι πνοή μας,/ βυθίσου μέσ' στα φυλλοκάρδια μας, [...]/ ψάξε να βρης τη σκέψη μας, και ομάδι ζήσε./ Ας είναι η μέλισσα, κ' εσύ το μέλι ας είσαι!» (στρ. 12). Η ασκητική επιλογή συνδέεται με μια μορφή ανταμοιβής, την απόκτηση ιδιότητων, οι οποίες χαρακτηρίζουν τα απέραντα: *«Κ' είπαμε το καθένα μας*: "Ψυχή, θα διώξω/ κάθε λαμπράδα, μήτ' η αυγή, και η δύση μήτε·/ μου φτάνει *κάτι από τη θάλασσα*, κι ακόμα/ *κάτι σα γέλιο, που γελά το ουράνιο στόμα*!» (στρ. 13).

Ωστόσο, ο ύμνος των στροφών 6- 21 δεν είναι αδιάλειπτος ούτε αθόλωτος από το ελεγειακό στοιχείο, το οποίο εντοπίζεται στις στροφές 14 και 19. Στη δέκατη τέταρτη στροφή τα λουλούδια υπονομεύουν τον ύμνο/ μυθολογία του περιβολιού, καθώς όλα όσα αξιοποίησαν για την σύνθεσή του (μουσική, αθωότητα, ομορφιά) αποδίδουν μόνο τον ίσκιο της αγάπης («και πάλε/ θάχης τον ίσκιο της αγάπης· όχι εκείνη·/ εκείνη λάμπει, καίει, φωτίζει και δε σβήνει!» στρ. 14). Η ικανοποίηση του «μεγάλου Πόθου» μετατίθεται στην κατάκτηση ενός επικοινωνιακού διαύλου με το «αστέρινο άλλο περιβόλι» («Σύγνεφο

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΒΑΤΑΣΟΥ

γίνε, μίλα με τ' αστραποβόλι, / κορυδαλλός, και λάλησε, Πόθε μεγάλε,/ και υψώσου προς αστέρινο άλλο περιβόλι», στρ. 14). Αυτός ο δίαυλος είναι η φοινικιά. Η πρώτη, συνεπώς, διάλειψη του ύμνου απολήγει στην αποκλειστική επικέντρωση του τραγουδιού των λουλουδιών στη φοινικιά.

Ο λόγος, ξανά γεμάτος αυτοπεποίηθηση, εστιάζεται στη φοινικιά, βάσει της ψευδοβεβαιότητας των μονολογιστών ότι έχουν εντοπίσει το κέντρο και την προέλευση του νοήματος που αναζητούν για το περιβόλι και τους εαυτούς τους, στο φυσικό κέντρο που αυτή συνιστά: «και η χλωράδα γύρω σου όλη/ δεν έχει νόημα, δεν υπάρχει, ή για να στέκη/ και να είναι, ακροπρεπίδι σου, στη δούλεψή σου·/ ω! πώς υψώνεται στον ήλιο το κορμί σου! (στρ. 15)// [...] Λαμποκοπάει της βασιλείας σου σημάδι/ κορώνα αχτίδων από σμάραγδα κι ασήμια/ κρεμάμενη, τρεμάμενη από την κορφή σου· (στρ. 16)// [...] απ' την κορφή σου κρέμεται άλλου κόσμου μέρα· (στρ. 17)// [...] σαν την ιδέα σου δεν είναι, καθώς πέφτει/ κι αντιχτυπάει στου λογισμού μας τον καθρέφτη.» (στρ. 18).

Η υμνητική ανάταση υποχωρεί τοπικά και δίνει τη θέση της σε μία από τις κρισιμότερες στροφές του μονολόγου. Στη στροφή 19 η υμνητική διάλειψη αφορά στην ίδια τη φοινικιά. Τα λουλούδια συσχετίζουν με τη φοινικιά τη βεβαιότητα της στροφής 4, η οποία εκεί δεν συνδεόταν άμεσα με το δέντρο: «Κανένα αυτί ψηλά, κανένα μάτι εμπρός μας» (στρ. 4): «*Μέσα σου ρέει* το διάφανο, τ' αθάνατο αίμα,/ ή *ο χυμός ο ανήμπορος να σε ξυπνήση/ από 'ναν ύπνο δίχως μίλημα και βλέμμα/ σε μιας αθόλωτης ζωής τ' ωραίο μεθύσι;/ Το στέμμα της κορφής σου είν' ένα ξένο ψέμα*/ ή τα μαλλιά σου, που η πνοή σαν τα χτυπήση,/ γίνονται λύρες για να ειπούν ολόγυρά σου/ τη συμφωνία των όλων και της ομορφιάς σου;» (στρ. 19). Οι μονολογιστές αναγνωρίζουν το ενδεχόμενο η φοινικιά να είναι φύση που ησυχάζει. Ελέγχουν, δηλαδή, μία από τις προϋποθέσεις της κατανοητικής διαδικασίας που έχουν αναλάβει. Διατυπώνουν την υποψία ότι αυτό που αντιμετωπίζουν ως σημαίνουσα ύλη (τη μορφή των κλαδιών της φοινικιάς ως στέμματος και σημείου της κεντρικής της θέσης στον κόσμο τους) ενδέχεται να είναι ξένο (δηλαδή δικό τους) ψέμα· να αποτελεί προβολή της δικής τους υποκειμενικότητας, φαντασιακή διαστρέβλωση. Έτσι, τίθεται ρητά εν αμφιβόλω η τακτική τους να συνάγουν νόημα, σημασία από τα φυσικά δεδομένα. Συντιμετωπίζουν, παράλληλα, την υποψία, η οποία υφέρπει στο λόγο τους εξαρχής (στρ. 4), ότι το γεγονός πως η φοινικιά δεν αποκρίνεται στις εκκλήσεις τους για επικοινωνία ενδέχεται να οφείλεται στο ότι ζει σε εκείνον τον ύπνο που ζούσαν και τα ίδια, πριν τα «αδράξει» από αυτόν «ένα χέρι». Με αυτή την έννοια, το συγκεκριμένο τμήμα του μονολόγου δεν αποτελεί μόνο έλεγχο της μεθόδου την οποία χρησιμοποιούν για να ικανοποιήσουν την επικοινωνιακή (και ποιητική) επιθυμία τους, αλλά, ακόμη, αποτελεί έλεγχο της δυνατότητας μιας τέτοιας επικοινωνίας. Ωστόσο, η εγγραφή της υποψίας έχει,

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΒΑΤΑΖΟΥ

όπως αναφέραμε, παρενθετικό χαρακτήρα, παρακάμπτεται ρητά («Μήτε κλαδιά, μήτε μαλλιά. Φτερά είν' εκείνα», στρ. 20) και ο ύμνος ανακτάται, καθώς τα λουλούδια δεν είναι έτοιμα για την αποδοχή του επικοινωνιακού εγκλωβισμού σε ένα βουβό περιβόλι.

Στον υπόλοιπο ύμνο τα λουλούδια μεταθέτουν την υλοποίηση του «μεγάλου Πόθου» τους για το «άλλο περιβόλι» στη φοινικιά: «Φτερά; δεν είναι, γίνονται· σε τρώει μια πείνα,/ και σε μια *πλάση ανώτερη* νάμπης παλεύεις. [...]/ και στέκεσαι να φύγης προς τα *μισουράνια*/ πετώντας με τους γερανούς και με τα γεράνια. (στρ. 20)// Τέλος ή αρχή, βραδιά ή πρωί, σε δένει κάτι/ με τους *ορίζοντες* που χάνεται το μάτι.» (στρ. 21)// Σφάζει τα λυγερά λουλούδια και τα φύλλα/ από *καινούργιους ουρανούς* ανατριχίλα.» (στρ. 22). Η υμνητική ψευδοβεβαιότητα των λουλουδιών- μονολογιστών για την έλλογη «συμφωνία των όλων» και τον υποτιθέμενο επικοινωνιακό παράδεισο του οποίου κέντρο αποτελεί η φοινικιά (: «Εσύ ωσαννά, ωσαννά αποκρίνονται τα πλάγια.», στρ. 22) αφενός και αφετέρου το δεδομένο ότι το τελευταίο ερώτημα («Ω! ποια τα οράματα και ποια τα μυστικά σου;», στρ. 22) του ύμνου δεν απαντιέται, ερμηνεύονται ως σημεία δικού τους αποκλεισμού: «κ' είδε καθείς τ' απόξω μας, κανείς τα βάθη·/ ο κόσμος γλίστρησεν απάνω μας κ' εχάθη.» (στρ. 23).

Αυτή η αίσθηση αποκλεισμού μετασχηματίζεται με ευρηματικό τρόπο σε έναν εφιάλτη "συνωμοσίας" σε βάρος τους (στρ. 24- 29). Τα λουλούδια υποπτεύονται ότι όλοι οι χαρακτήρες του περιβολιού «κάτι γνωρίζουνε» για τη φοινικιά και «το κρύβουν» από αυτά («όσα πετούνε, σέρνονται, λιγιέντα, σκύβουν,/ κάτι γνωρίζουνε για σε και μας το κρύβουν», στρ. 24). Το περιβόλι μέσα στο μαύρο όνειρο εμφανίζεται σε έναν επικοινωνιακό ίλιγγο. Όλα μιλούν με τρόπο που απομονώνει τα λουλούδια: «Πορτοκαλλάνθια, τι σας ρώτησαν τ' αηδόνια;/ Ο τζίτζικας τι θέλει από τα μεσημέρια;/ Κι όσα βογγούνε σαν από τα καταχθόνια,/ κι όσα ανεβαίνουνε τραγούδια προς τ' αστέρια,/ του σαρακιού η φωνή, τ' ανήσυχα τριζόνια,/ τ' αρώματα, οι πνοές, τα έρμα και τα ταίρια,» (στρ. 24). Η υποψία της εσκεμμένης απομόνωσής τους διατυπώνεται ρητά και στην κατεύθυνση της φοινικιάς («Μέσα μια ψυχή από μπόρα κι από πίσσα/ το πονηρό για σε στο λογισμό μας βάζει», στρ. 25). Η φοινικιά έχει μετατραπεί σε επικίνδυνο θεό του κακού (στρ. 27- 29). Η σημασία που διαβάζουν τα λουλούδια σε αυτά τα "σημεία" είναι μία σημασία τρομακτική, καθώς η φοινικιά μετατρέπεται σε θεό που ζητάει «φόρο αιματοπότιστο»[502], ωστόσο συντηρεί την κατανόηση των φυσικών δεδομένων ως σημείων. Το τέλος του εφιάλτη έρχεται, όταν τα λουλούδια στρέφονται εις εαυτόν και αναγνωρίζουν την ενδογενή του προέλευση («Γι' αυτό γαλάζια μέσα μας και μαύρα αντάμα,» στρ. 30 και

[502]. Γύρω στο θέμα του αιμοδιψούς θεού, βλ. και το ποίημα «Προσευχή των πρώτων ανθρώπων»: τόμ.5, *Κομμάτια από το τραγούδι του ήλιου*, 1899, 97.

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΒΑΤΑΖΟΥ

«Ήλιε, τα μαύρα ονείρατα πάρ' τα και πνίχτα, [...]/ της Καλλονής παντού κυμάτισε, ω πορφύρα,/ κ' η πλάση ας γίνη αγάπη κι ας χτυπάη σα λύρα!», στρ. 31).

Τόσο η αναγνώριση της ποιητικής τους αποστολής όσο και η επίγνωση ότι δεν βλέπουν τον κόσμο τους όπως αυτός είναι αντικειμενικά, αλλά όπως τον μεταμορφώνει η φαντασία τους έχουν εξίσου μεγάλη σημασία για την αγωγή της κατανόησης του εαυτού τους και του περιβολιού. Αυτή η συμφιλίωση με το ενδεχόμενο η προέλευση της σημασίας, την οποία ως τώρα απέδιδαν στο αντικείμενο (στον κόσμο που τα περιβάλλει), να προέρχεται από τα ίδια, από το υποκείμενο, προετοιμάζει την αλλαγή ύφους των λουλουδιών- μονολογιστών στις τελευταίες στροφές του μονολόγου. Κυρίως, όμως, προετοιμάζει τη μεταβολή της αποκριτικής στάσης των λουλουδιών, έναντι της δικής τους θέσης και της θέσης της φοινικιάς. Πιο συγκεκριμένα, τα λουλούδια μέχρι αυτού του σημείου αντιμετώπιζαν απαξιωτικά τη δική τους ασάλευτη θέση κάτω από τον ίσκιο της φοινικιάς και πρόβαλλαν σε αυτή την επιθυμία τους για τον ανοιχτό μεγάλο χώρο και την επικοινωνία. Οι μονολογιστές δεν αποσύρουν τη βεβαιότητά τους ότι η φοινικιά έχει προνομιακή πρόσβαση σε αυτό που επιθυμούν: «Ξημέρωσε. Το φως χίλια σου σπέρνει μάτια,/ για ν' αγκαλιάζης τα βουνά και τα ρουμάνια,/ στα δέντρα τις φωλιές, στις χώρες τα παλάτια,/ και τα καράβια στ' ανοιχτά και στα λιμάνια. (στρ. 32) [...]// Μιλάς με τον αϊτό και με τον πελεκάνο,/ ρουφάς τη μουσική του κόσμου στάλα στάλα,/ βλέπεις τα μακρινά, τα γύρω και τ' απάνω,/ τ' απέραντα και τ' άπιαστα και τα μεγάλα,/ ανταποκρίνεσαι με κάθε αεροπλάνο,/ με αχτίδες, με φτερά, με την παγκόσμια σκάλα.» (στρ. 33). Ωστόσο, της απευθύνουν λόγο με αυτοπεποίθηση, ανταγωνιστικά, καθώς η δική τους, σχετική προς τη φοινικιά θέση, έχει επίσης μεταβληθεί σε αξία («Κι εμείς γυρτά στη γη, δαρμέν' από μια λύπη,/ ακούσαμε της γης το μέγα καρδιοχτύπι» στρ. 33 και «Νέο τραγούδι αφάνταστο που δεν ειπώθη,/ ήχος που τίποτ' από μέσα του δε λείπει· [...]/ κάτι που μένει αξήγητο και σε περνάει!» στρ. 34). Τα λουλούδια απαιτούν την ανταπόκριση της φοινικιάς, γιατί, αν αυτή έχει πρόσβαση στο αέρινο, εκείνα έχουν πρόσβαση στο, κατ' αυτά, συμπλήρωμα της ποιητικής εμπειρίας, δηλαδή, στο καρδιοχτύπι της γης, στον κόσμο των ανθρώπων, στον θείο κόσμο που έγινε ιδέα και αποκαλύφθηκε στη δική τους σκέψη.

Η αμφιθυμία, ωστόσο, γύρω από την ιδανική ποιητική αποκαλύπτεται από την αντίφαση ανάμεσα στον ισχυρισμό τους ότι στο τραγούδι της γης υπάρχει «ήχος που τίποτ' από μέσα του *δε λείπει*» και στην επιμονή τους να «ταιριάξουν» δύο στοιχεία: την ιστορία του αέρινου με το συναξάρι του μαύρου, τη δύναμη με τη χάρη (στρ. 35). Η ύστατη μεθόδευση για την εξώθηση της φοινικιάς σε απόκριση συνδυάζει το στοιχείο της αυτοπεποίθησης και της απόγνωσης. Το στοιχείο της απόγνωσης γίνεται αντιληπτό ιδίως στη στροφή 37, όπου η φοινικιά παρουσιάζεται από τη μία πλευρά «αξήγητη και ωραία»

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΒΑΤΑΣΟΥ

και από την άλλη «απάντρευτη, άκαρπη». Πιο αναιρετικά, μάλιστα, η εμφατική χρήση της αντωνυμίας στους στίχους «Βουλήθη ο θείος κόσμος, κ' έγινεν Ιδέα,/ και *στη δική μας* φανερώθηκε τη σκέψη.» (στρ. 37) φαίνεται να υπονοεί τον αποκλεισμό της φοινικιάς από το χώρο των ιδεών (κάτι που, αν ισχύει, κάνει ακόμη πιο έντονη την αίσθηση ότι είναι μάταιο το διάβημά τους να ζητάνε απόκριση από τη φοινικιά).

Στο ίδιο τμήμα του μονολόγου, τα λουλούδια αποδέχονται τη θνητότητά τους και χρησιμοποιούν αυτή την αποδοχή για να καταστήσουν σαφή τον επείγοντα χαρακτήρα της απόκρισης της φοινικιάς («Τώρα σ' αινίγματα και σε σκοτάδια νέα/ είν' έτοιμη η ζωούλα μας για να μισέψη./ - Ω Φοινικιά, αποκρίσου· να! φυλάει καρτέρι,/ πριν πης το λόγο τον υπέρτατο, ένα χέρι!», στρ. 37). Η φοινικιά, βέβαια, θα μείνει μέχρι τέλους σιωπηλή. Οι μονολογιστές σταματούν το μονόλογό τους με την εντύπωση του επικείμενου θανάτου τους (στρ. 38) και με την εντύπωση ότι το πέρασμά τους από τον κόσμο δεν θα μνημονευτεί (στρ. 39). Αποδέχονται οριστικά ότι η λαχτάρα τους για επικοινωνία δεν θα ικανοποιηθεί, ωστόσο, κρατούν ως θετικό το ότι το τραγούδι τους θα διαρκέσει («ένα ντύμα/ με νέα μια λάμψη αχάλαστη θα σε στολίση,/ και θα είναι η σκέψη μας κι ο λόγος μας και η ρίμα.» στρ. 39). Οι τελευταίες βεβαιότητές τους σχηματίζουν εκ νέου την ειρωνική δομή κατά την οποία ο αναγνώστης έχει πληρέστερη προοπτική από τον μονολογιστή πάνω στην περίσταση του μονολόγου. Ο αναγνώστης ξέρει ότι «του διάβα [τους] το φάντασμα» (στρ. 39) έχει συγκρατηθεί από το "μνημείο" του ποιήματος. Ο τερματισμός του μονολόγου τους, όπως ισχύει γενικότερα στην περίπτωση των δραματικών μονολόγων, δεν συμπίπτει λογικά με την ολοκλήρωση της διαδικασίας της κατανόησης (βλ. αναλυτικά στην ενότητα Β8). Τα λουλούδια δεν εξάντλησαν τα ενδεχόμενα που αφορούν στο εγώ τους και στη σχέση τους με τη φοινικιά, γιατί ο κύκλος των ενδεχομένων δεν είναι δυνατόν, από λογική άποψη, να εξαντληθεί. Αυτό που παρουσιάζεται να προκαλεί εδώ τη διακοπή του μονολόγου και της κατανοητικής διαδικασίας είναι η εντύπωση των μονολογιστών ότι επίκειται ο θάνατός τους. Έτσι, τελευταία πράξη του συγκεκριμένου δράματος κατανόησης είναι η σιωπή που γεννά ο θάνατος.

Γ2- δ. Η κωμική εκδοχή του δραματικού μονολόγου: «Η Πρωτοχρονιά» (Δ. Σολωμός).

Στο σημείο αυτό θα διαφοροποιηθεί μία ιδιαίτερη εκδοχή δραματικών μονολόγων, οι κωμικοί μονόλογοι, η οποία παρουσιάζει ανάλογη λογική και ανάλογη αξιοποίηση των μονοδραματικών κατηγοριακών χαρακτηριστικών, με εκείνη που εμφανίζεται στους δραματικούς μονολόγους. Αυτή η εκδοχή μονολόγων χαρακτηρίζεται από τα εξής: Η

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΒΑΤΑΣΟΥ

θεματική της είναι χαμηλή, με έμφαση στο κωμικό στοιχείο. Το κωμικό στοιχείο αναδύεται ως ιδιότητα του ίδιου του μονολογιστή. Τα υποκείμενα εκφοράς παρουσιάζονται, κατά κανόνα, με αρνητικό ήθος, ωστόσο το αρνητικό ήθος τους είναι αβλαβές στην κατεύθυνση των άλλων χαρακτήρων (δεν είναι *φθαρτικόν*[503]).

Στον κωμικό μονόλογο, η ειρωνική δομή μέσω της οποίας ο αναγνώστης είναι σε θέση να αξιολογεί σωστότερα, σφαιρικότερα από τον μονολογιστή (δομή που είναι δυνατόν να εμφανίζεται σε όλα τα μονοδραματικά είδη) παίρνει την ειδικότερη μορφή της ανεπίγνωστης αυτοϋπονόμευσης και εμφανίζεται υποχρεωτικά. Οι μονολογιστές αντιπροσωπεύουν, συνήθως, έναν ορισμένο τύπο νοοτροπίας, επαγγελματικό, φυλετικό κ.λ.π. Στο πλαίσιο του συστήματός μας οι κωμικοί μονόλογοι δεν έχουν αυτοτέλεια, καθώς ο θεματικός τρόπος με τον οποίο εξειδικεύονται δεν αποτελεί παράμετρο προσδιορισμού των ειδών. Εφόσον παρουσιάζουν αντίστοιχη λογική και αξιοποίηση των μονοδραματικών κατηγοριακών χαρακτηριστικών με εκείνη που εμφανίζεται στους δραματικούς μονολόγους και διαφέρουν από αυτούς κυρίως κατά το ότι το ήθος του μονολογιστή είναι κωμικό, κρίθηκε σκόπιμο να εξεταστούν ως μία εκδοχή του δραματικού μονολόγου[504].

Εκτός από το ήθος του ίδιου του μονολογιστή, ένας ακόμη παράγοντας που συμβάλλει στην παραγωγή του κωμικού αποτελέσματος είναι η ίδια η μονοπροοπτική λογική. Τα στοιχεία εκείνα τα οποία συνιστούν τη συγκεκριμένη λογική είναι εδώ υπογραμμισμένα. Έτσι, η αναξιοπιστία του μονολογιστή σε σχέση με τις πληροφορίες που περνούν στο λόγο του, οι τρόποι απεύθυνσης τους οποίους παρουσιάζεται να χρησιμοποιεί, καθώς και οι ερμηνευτικές του μεθοδεύσεις, σχεδόν πάντα συνοδεύονται από την εμφατική ανάδυση των θεμάτων της σωματικότητας, της υποψίας και της σιωπής.

---

[503]. Για την έννοια του *φθαρτικού*, βλ. Αριστοτέλους. *Περί Ποιητικής*, ό.π., 1449b: 1, 45- 46: «Η δε κωμωδία εστίν, ώσπερ είπομεν, μίμησις φαυλοτέρων μεν, ου μέντοι κατά πάσαν κακίαν, αλλά του αισχρού εστι το γελοίον μόριον· το γαρ γελοίον εστιν αμάρτημα τι και αίσχος ανώδυνον και ου φθαρτικόν, οίον ευθύς το γελοίον πρόσωπον αισχρόν τι και διεστραμμένον άνευ οδύνης». Οι μονολογιστές στον κωμικό μονόλογο, παραμένουν αμετανόητοι (ακόμη και όταν παρουσιάζονται να παραδέχονται το ελάττωμά τους, όπως ο μονολογιστής στο ποίημα «Απολογία του Σερέτη» που σχολιάζουμε παρακάτω), στοιχείο άμεσα σχετιζόμενο με τη δομή της ανεπίγνωστης αυτοϋπονόμευσης. Ενδιαφέρον έχει από αυτή την άποψη ο κωμικός μονόλογος του «Θρήνος του φαλλίδου του πτωχού» (αρχές 17^{ου} αιώνα). Ο μονολογιστής θρηνεί για την οικονομική του ένδεια, στην οποία οδηγήθηκε από τη σπατάλη, αλλά πουθενά δεν μετανοεί για τη σπάταλη ζωή του. Φαίνεται περισσότερο να θρηνεί γιατί δεν μπορεί να συνεχίσει να ζει πλούσια (ξοδεύοντας) και γιατί οι φίλοι και οι συγγενείς δεν τον βοηθούν. Για το κείμενο, βλ. Ν. Παναγιωτάκης, «Θρήνος του Φαλλίδου του πτωχού», *Θησαυρίσματα* 23 (1993), 222- 289. Κατά τον Παναγιωτάκη, («Το πρότυπο του "Φαλλίδου"»: *Πρακτικά Α' Διεθνούς Συνεδρίου Συγκριτικής Γραμματολογίας. Σχέσεις της ελληνικής με τις ξένες λογοτεχνίες. 28 Νοεμβρίου- 1 Δεκεμβρίου 1991*, Αθήνα, Δόμος, 1995, 529-553), το ποίημα διασκευάστηκε από τα ιταλικά, για να χρησιμοποιηθεί ως ιντερμέδιο.

[504]. Εννοείται ότι, στο πλαίσιο της μονοδραματικής κατηγορίας, είναι δυνατή μία άλλη επιλογή, η οποία θα προέκρινε ως στοιχείο ειδολογικής εξειδίκευσης το ήθος των μονολογιστών. Ο λόγος που μας οδήγησε να σχολιάσουμε αυτή την εκδοχή είναι ο μεγάλος αριθμός ποιημάτων που ανήκουν σε αυτήν.

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΡΑΤΑΣΟΥ

Ο μονολογιστής παρουσιάζεται ως ερμηνευτής του εαυτού του σε σχέση με τους άλλους και των άλλων σε σχέση με τον εαυτό του, ο οποίος, ως ερμηνευτής, ανεπίγνωστα, διακωμωδείται μαζί με την επικοινωνιακή λογική καθεαυτή. Η διαδικασία της κατανόησης στον κωμικό μονόλογο παρουσιάζεται κυρίως ως απόπειρα ορθής εκτίμησης του εγώ σε σχέση με τους άλλους και για αυτόν το λόγο οι κωμικοί μονόλογοι περιλαμβάνουν συχνά το στοιχείο της αυτοϋπεράσπισης. Έτσι, ο λόγος και η προοπτική των άλλων περνά, κατά κανόνα, στον μονόλογο με τη μορφή της ευθείας παράθεσης, με τρόπο που η προοπτική των άλλων να μην διαχέεται στην προοπτική του μονολογιστή, όπως συμβαίνει με τον δραματικό μονόλογο. Κατ' αυτό τον τρόπο η μη οικεία προοπτική αντιμετωπίζεται από τον μονολογιστή ως σύνολο.

Ο κωμικός μονόλογος έχει ορισμένα παρεμφερή χαρακτηριστικά με το είδος του μεικτού μονολόγου (βλ. αναλυτικά στην ενότητα Γ5) και, συγκεκριμένα, το αρνητικό ήθος του μονολογιστή και τη διακωμώδησή του. Ωστόσο, ο μεικτός μονόλογος διαφέρει από τον κωμικό από δύο κρίσιμες απόψεις. Από την άποψη της πραγματολογικής του αιχμής, ο μεικτός μονόλογος δεν διακωμωδεί απλώς τον μονολογιστή, αλλά τον καθιστά στόχο σάτιρας ιδιαίτερα σκληρής, κάτι που σχετίζεται με το ότι το αρνητικό ήθος των μονολογιστών στους μεικτούς μονολόγους παρουσιάζεται φθαρτικό για τους άλλους χαρακτήρες. Από την άποψη της αξιοποίησης των χαρακτηριστικών της μονοδραματικής κατηγορίας, ο κωμικός μονόλογος βασίζεται στη συνεκτική παρουσίαση της προοπτικής του μονολογιστή, σε αντίθεση με αυτό που ισχύει στον μεικτό μονόλογο. Οι περιπτώσεις κωμικών μονολόγων που βρίσκονται στα όρια του είδους του μεικτού μονολόγου, αφορούν συνήθως σε κείμενα στα οποία διαρρηγνύεται η δομή της ανεπίγνωστης αυτοϋπονόμευσης, και άρα διαταράσσεται η ισορροπία ανάμεσα στη διακωμώδηση και στην εντύπωση της εσωτερικής συνοχής του λόγου του μονολογιστή.

Ως παράδειγμα κωμικού μονολόγου στο οποίο συντηρείται η ισορροπία ανάμεσα στην παρουσίαση του μονολογιστή ως κωμικού χαρακτήρα και ως ερμηνευτή, θα αναλυθεί η «Πρωτοχρονιά»[505] του Δ. Σολωμού. Παράλληλα, στο ποίημα αυτό ο μονολογιστής δεν αντιπροσωπεύει έναν ορισμένο τύπο, αλλά είναι χαρακτήρας που αναπαριστά ιστορικό πρόσωπο, τον γιατρό Διονύσιο Ροΐδη[506]. Η διακωμώδηση του Ροΐδη

[505]. Διονυσίου Σολωμού *Άπαντα*, τόμ. Α', ό.π., 267- 276.

[506]. Η ιστορία της σύνθεσης των ποιημάτων που σχετίζονται με τον Ροΐδη είναι γνωστή. Υποτίθεται ότι γράφονταν από τον Ιταλό ιερέα Μαρόνη. Ο Ροΐδης απαντούσε στις ποιητικές επιθέσεις με δικά του ποιήματα. Στη διάθεσή μας έχουμε δεκατέσσερα ποιήματα, έντεκα ιταλικά και τρία ελληνικά, τα περισσότερα από χειρόγραφα της εποχής κι όχι από αυτόγραφα. Το ποίημα «Πρωτοχρονιά» το έχει δημοσιεύσει ο Πολυλάς. Έχει πραγματική αφορμή, μια επίσκεψη που έκανε ο Ροΐδης στον Σολωμό την Πρωτοχρονιά του 1824. Σύμφωνα με την εκτίμηση του Πολυλά (βλ. Διονυσίου Σολωμού *Άπαντα*, τόμ. Α', ό.π., 364) αποτελεί μια «συνοπτική εικόνα του Ροΐδη». Εκτός από την «Πρωτοχρονιά», κωμικός μονόλογος

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΒΑΤΑΣΟΥ

επιτυγχάνεται έμμεσα, από το περιεχόμενο και τη διάρθρωση του μονολόγου του. Ο ίδιος ο ομιλητής δεν συνειδητοποιεί την εντύπωση που δημιουργεί ο λόγος του, και η ανεπίγνωστη αυτοϋπονόμευση δημιουργεί ειρωνεία καταστάσεων[507]. Ο ομιλητής υπερασπίζεται τον εαυτό του έναντι διατυπωμένων ή υπονοούμενων κατηγοριών και, έτσι, ο μονόλογος έχει απολογητικό χαρακτήρα. Είναι ένας μονόλογος, ο οποίος υποτίθεται ότι προκαλείται από την πίεση που ασκεί η προοπτική των άλλων στον μονολογιστή.

Στο ποίημα επιδιώκεται το γέλιο, αλλά αυτή η επιδίωξη δεν είναι αμιγής. Συνυπάρχει με την παρουσίαση του μονολογιστή ως κωμικού ερμηνευτή. Η περίσταση έχει ως εξής. Είναι Πρωτοχρονιά και ο Ροΐδης έχει πάει να επισκεφτεί τον Σολωμό. Κατά τη διάρκεια της επίσκεψης ο εγγεγραμμένος κειμενικά αποδέκτης, ο "Σολωμός", δεν προλαβαίνει να αρθρώσει λέξη. Ο συνομιλητής έχει μετατραπεί σε βουβό θεατή και ακροατή, γιατί ο Ροΐδης, καθώς μιλά, χάνει την επαφή του με τον αποδέκτη. Εδώ, η ύπαρξη αποδέκτη ενισχύει την αντίθετη εντύπωση που λογικά θα δημιουργούσε η παρουσία του· αντί να παρακολουθούμε ένα πρόσωπο που μιλάει σε κάποιο άλλο, ακούμε ένα πρόσωπο που δεν έχει την ικανότητα να επικοινωνεί.

Όπως αναφέρθηκε, το προσδιορισμένο ποιόν του υποκειμένου της εκφοράς προκύπτει μέσω προσωποποιητικής διαδικασίας. Η προοπτική του παρουσιάζεται προσδιορισμένη από τη συγκεκριμένη θέση του στον χώρο, τον χρόνο και τις δραστηριότητές του. Ο λόγος του Ροΐδη είναι πληροφοριακά και αξιολογικά αναξιόπιστος, με την έννοια ότι οι πληροφορίες, αυτά που παρουσιάζονται στον μονόλογό του ως δεδομένα, δεν είναι δυνατόν να αποσυνδεθούν από την δική του παρατηρητική σκοπιά. Μάλιστα, γύρω στο θέμα της σωματικότητας, οργανώνεται στον συγκεκριμένο μονόλογο μία ενότητά του (στ. 161- 260)[508]. Στο τμήμα που προηγείται (στ. 140- 159) ο Ροΐδης φαντάζεται ότι δίνει μια σειρά συνταγών, που έχουν κοινό παρονομαστή ότι η ασθένεια θα περάσει από μόνη της. Ο ομιλητής ισχυρίζεται ότι οι ποικίλες συνταγές αντιμετωπίζουν τα συμπτώματα και όχι τις αιτίες των ασθενειών, οι οποίες παραμένουν για την ιατρική «μυστήρια» και, εμμένοντας στην άποψη ότι η ιατρική γνωρίζει μόνο τα αποτελέσματα

είναι και το ιταλικό ποίημα «Sonetto burlesquo» («Σονέτο αστείο»: Διονυσίου Σολωμού *Άπαντα*, τόμ. Β': *Παράρτημα*, ό.π., 58- 59).

[507]. Για μια πρώτη αναφορά στη χρήση των όρων «λεκτική ειρωνεία» (: ειρωνεία του λόγου) και «ειρωνεία καταστάσεων», και στα προβλήματα που θέτουν βλ. D.C. Muecke, *Ειρωνεία*, σειρ. Η γλώσσα της Κριτικής 11, μετ. Κ. Πύρζας, Αθήνα, Ερμής, 1974 (α' αγγλ. έκδ. 1970), 74-77.

[508]. Πιο χαρακτηριστικοί στίχοι για την περιγραφή του «Βζιτ»/ έμπνευσης από τη σκοπιά του σώματος: «Εδώ ας έλθουνε οι γιατροί/ Να μου πούνε, αν είν' καλοί,/ Τι' ναι κειό π' ακούω μέσα μου/ Πάντα τόμου κομπονέρω·/ Γιατί ακόμα δεν το ξέρω./ Ένα Βζιτ μες στα μυαλά,/ Κι όξω επίθετα... από κειά! [...]/ Πριχού γράψω, εγώ δεν είχα/ Εις το νου μου μία τρίχα!/ Όξω ένα ανεμοστρούφουλο/ Από Βζιτ μες στα μυαλά,/ Ούλοι οι γιατροί του κόσμου/ Τώρα ας έλθουνε- μα ομπρός μου!- [...]/ Και το Βζιτ ν' αναλιτσάρουνε. [...]/ Για ν' ακούστε... τι τηράζετε;-/ Tromba acoustica χρειάζεται. [...]/ Signor Gall, μες στσι καρκάλες/ Έσμπλαξες κανένα Βζιτ;/ Με το Βζιτ πετιέται tutto/ Il sonetto στο χαρτί,/ Ξάφνου ξάφνου comme un rutto,/ που για νάβγη δεν αργεί» (Διονυσίου Σολωμού *Άπαντα*, τόμ. Α', ό.π., 273, 274, 275, 276).

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΡΑΤΑΣΟΥ

και όχι τις αιτίες των διαφόρων καταστάσεων (παθολογία), προκαλεί, στη φαντασία του, τους πιο γνωστούς γιατρούς να αναλύσουν την προέλευση της ποιητικής του έμπνευσης (αισθητική). Ακολουθεί ένας συμφυρμός παθολογίας- αισθητικής, που μετατρέπεται σε δίκοπο μαχαίρι για τον ομιλητή.

Η βασικότερη απόδειξη την οποία προσκομίζει ο μονολογιστής για να υποστηρίξει ότι η ιατρική δεν είναι σε θέση να διαγνώσει τις βαθύτερες αιτίες των διαφόρων συμπτωμάτων είναι η εξής: Κανένας γιατρός δεν μπορεί να ανακαλύψει την προέλευση της ποιητικής έμπνευσης του μονολογιστή η οποία εμφανίζει ως σύμπτωμα το «Βζιτ». Φαντάζεται μια εξωφρενική σκηνή κατά την οποία οι γιατροί επιχειρούν να διαπιστώσουν την αιτία του «Βζιτ» και αποτυγχάνουν, οπότε καταλήγει: «Concludiamo: η φλυαρία/ per gli effetti μοναχά,-/ sulle cause, -τσιμουτία,-/ ούτε λίγα ούτε πολλά» (στίχ. 236- 239). Αθέλητά του, ωστόσο, ο συνδυασμός παθολογίας - αισθητικής της έμπνευσης στρέφεται εναντίον του, γιατί αν το «Βζιτ» αφορά στην παθολογία, μπορεί να αποτελεί σύμπτωμα όχι έμπνευσης, αλλά τρέλας.

Η «Πρωτοχρονιά» είναι, επίσης, ένα από τα μονοδραματικά ποιήματα στα οποία ο αναγνώστης έχει τη δυνατότητα να διαπιστώσει κακοπιστία από την πλευρά του μονολογιστή[509]: «Μα πες τι / για φωτίκι εις πλερωμή μου, / τι μου δίνουνε οι νουνοί μου; / Με φορτώνουνται οι scoccioni / και παινούνε το Μαρόνη! / Τι παινέσματα! Μαχαίρι, / να παινάς τέτοιο χρυσάφι! / (Αγκαλά μου ο Θεός το ξέρει / Και για κείνους πόσα γράφει.)» (στ. 44- 52). Δύο πληροφορίες σε αυτούς του στίχους είναι λανθασμένες· η πρώτη πληροφορία, ότι ο Μαρόνης γράφει σάτιρες σε βάρος του μονολογιστή, είναι εσφαλμένη, επειδή εξαρτάται από την πληροφοριακή προοπτικότητά του. Η δεύτερη, όμως, ότι ο Μαρόνης γράφει σάτιρες σε βάρος των άλλων μελών της παρέας, είναι ψέμα.

Οι τρόποι με τους οποίους παρουσιάζεται να συντηρεί το μονολογικό επικοινωνιακό μοντέλο είναι, επίσης, τονισμένοι με έμφαση. Αποδέκτης του μονολόγου υποτίθεται ότι είναι ο Σολωμός. Ο Ροΐδης, όμως, είναι σε τέτοιο βαθμό απορροφημένος από την ανάπτυξη του λόγου του ώστε, όσες φορές απευθύνει λόγο στον αποδέκτη του, μοιάζει να θυμάται ξαφνικά την παρουσία του και για λόγους εθιμοτυπικούς να του λέει μια κουβέντα, την οποία, αμέσως, αντιπαρέρχεται ή την χρησιμοποιεί ως εφαλτήριο για να επιστρέψει σε αυτά που απασχολούν τον ίδιο. Τοπικά, ωστόσο, ο Ροΐδης απευθύνεται σε χαρακτήρες που απουσιάζουν και έτσι είναι αδύνατον να αντιδράσουν.

[509] Η συνηθέστερη περίπτωση είναι ο αναγνώστης να αντιλαμβάνεται ότι ενδεχομένως ο μονολογιστής είναι εμπρόθετα αναξιόπιστος στο επίπεδο της πληροφορίας, χωρίς ωστόσο να είναι βέβαιος για αυτό. Βλ. ενότητα Β5.

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΡΑΤΑΣΟΥ

Ο μονολογιστής πιστεύει ότι, πάνω στο βασικό θέμα του λόγου του που είναι η ποιητική του αξία, κανείς, εκτός από τον ακροατή του, δεν τον καταλαβαίνει και δεν τον εκτιμά[510]. Εκτός από τη βασική μεθόδευση απεύθυνσης, δηλαδή ότι ο μονολογιστής παρουσιάζεται να μιλά με τόσο εξημμένο τρόπο που δεν επιτρέπει διακοπές, είναι εύκολο κανείς να διακρίνει και άλλες μεθοδεύσεις: την προσπάθεια να εξασφαλιστεί η συναίνεση του αποδέκτη, με την έμφαση ότι λέει την αλήθεια (π.χ. «Γιατί, πίστεψέ μου, εγώ,», στίχ. 27· «Και να μην ξημερωθώ,/ Α δεν ήθελα τσου πω:», στίχ. 213- 214· «Ούλα μου είν' του Βζιτ παιδία,/ Ούλα, μα την Παναγία!», στίχ. 257- 258), την προβολή της συναίνεσης ως αυτονόητης, στο βαθμό που ο αποδέκτης διαθέτει σωστή κρίση (π.χ. «Σου το λέω χωρίς μπαρμπούτα:/ Αν σου σκαρφιστή, σε τούτα/ μέτρα αλλιώτικα να πάρης,/ δεν είσαι γιατρός, μα Τσάρης./ Όποιος θέλη τα μυστήρια/ να ξαγγλίση, έχει ντελίρια», στίχ. 163- 168), ή, τέλος, τον ισχυρισμό ότι ο ίδιος και ο αποδέκτης του έχουν κοινές εμπειρίες που εξασφαλίζουν την αμοιβαία κατανόηση (π.χ. «Το Βζιτ τάχει γεναμένα/ όσα έχω καμωμένα·/ Ούλα μου είν' του Βζιτ παιδία,/ Ούλα μα την Παναγία!/ Μη le cause- γιατί χάνεσαι·/ Σου τα λέω, γιατί τα αισθάνεσαι·», στίχ. 255- 260).

Όπως αναφέραμε, στους κωμικούς μονολόγους διακωμωδείται η μονοπροοπτική λογική και η ερμηνευτική μονομέρεια των μονολογιστών. Αναφέραμε ακόμη ότι στους κωμικούς μονολόγους είναι έντονη η παρουσία της απολογίας. Στον μονόλογο του Ροΐδη υπονομεύεται με σπαρταριστό τρόπο τόσο η ερμηνευτική μονομέρεια όσο και η απολογητική τακτική που στηρίζεται σε αυτή. Ο Ροΐδης συγκεκριμένα σε μία ενότητα αποδέχεται εξωφρενικές κατηγορίες σε βάρος του, τις οποίες έχει ο ίδιος επινοήσει. Αυτό, για να δείξει ότι οι άλλοι τόσο αδυνατούν να τον κατανοήσουν, ώστε δεν έχει καν νόημα να αναιρέσει τις σε βάρος του αιτιάσεις.

Με δεδομένα ότι παραγνωρίζεται η ποιητική του αξία και ότι δεν υπάρχει πρόκληση από πλευράς του, ομολογεί ειρωνικά διάφορα φανταστικά εγκλήματα (: είναι φίλος του Ηλιογάβαλου, του Τιβέριου και του Νέρωνα στα εγκλήματα των οποίων υπήρξε ηθικός αυτουργός· είναι κλέφτης, φονιάς, δηλητηριαστής, στ. 85- 118) για να

[510]. Με αυτήν τη βεβαιότητα τελειώνει τον μονόλογό του: «Σου τα λέω, γιατί τα αισθάνεσαι» (Διονυσίου Σολωμού *Άπαντα*, τόμ. Α', ό.π., 276). Το «Sonetto burlesquo» τελειώνει με ανάλογη φράση: «*Εκατάλαβες,* Εξοχότατε Λόρδε Ύπατε;» (Διονυσίου Σολωμού *Άπαντα,* τόμ. Β': *Παράρτημα*, ό.π., 59), ερωτηματικού χαρακτήρα εκεί. Η εμμονή του Ροΐδη είναι η αναγνώριση ή η παραγνώριση της ποιητικής αξίας του. Αυτή την αξία υπερασπιζόταν στο σονέτο, μπροστά σε έναν κριτή αρνητικά διατεθημένο απέναντί του, και αυτή την αξία, και την αδυναμία των άλλων να την αναγνωρίσουν, αναπτύσσει και στην «Πρωτοχρονιά». Αυτή τη φορά όμως το κάνει μπροστά σε κριτή τον οποίο θεωρεί ευνοϊκό. Ο Σολωμός όχι μόνο δεν του αναγνώριζε ποιητική αξία, αλλά τον θεωρούσε και υπόδειγμα κακού στιχουργού. Βλ. (Διονυσίου Σολωμού *Άπαντα*, τόμ. Γ': *Αλληλογραφία*, επιμ.- μετ.- σημ. Λ. Πολίτης, Αθήνα, Ίκαρος, 1991, 274- 279) και την επιστολή του προς Γαλβάνη, του 1833, όπου, θέλοντας να επισημάνει ότι το χρήμα δημιουργεί ευνοϊκό κοινό για τον ποιητή, γράφει ότι αυτό το κοινό θα ήταν πρόθυμο να βρει καλά όσα γράφει, «ακόμη και αν ήταν χειρότερα από του Ροΐδη» (ό.π., 276).

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΒΑΤΑΣΟΥ

υπογραμμίσει τον άδικο κατατρεγμό του. Η αποκριτική κατανόηση του εγώ, η υπεράσπιση της αξίας του εγώ, εδώ βασίζεται στο εξής. Ο μονολογιστής αποδέχεται (ειρωνικά, βεβαίως) εξωφρενικά εγκλήματα, παρουσιάζοντας έτσι τον λόγο και την προοπτική των κατηγορητών του, σε ένα πλαίσιο που καταρρέει από μόνο του (συμφραστική κατανόηση).

Υπογραμμισμένο είναι και το θέμα της υποψίας που συνδέεται με την εξωτοπική γνωστική συγκρότηση του μονολογιστή: «Να στην ώρα που εγεννήθηκα./ Έσμπλαξα και τον Τερτσέτη/ να κοιτάζη τον Γρασσέτη,/ τόμου σπάω το λάρυγγά μου/ λέοντας τα σπροπόζιτά μου·/ το Γρασσέτη να κοιτάη/ και να του χαμογελάη./ Να τσου φίλους που εγκαινιάστηκα!/ Και πουρ δεν εξεκουτιάστηκα·/ Γιατί, πίστεψέ μου, εγώ,/ τόμου ιδώ γέλιο κρυφό,/ τόμου ιδώ κρυφή ματία,/ μπαίνω πάντα σ' υποψία» (στίχ. 18- 30). Στους κωμικούς μονολόγους η ίδια η μονοπροοπτική λογική είναι ένας από τους παράγοντες που συντελούν στην ανάδυση του κωμικού. Η υποψία, για παράδειγμα, εδώ παρουσιάζεται με τη μορφή της έμμονης ιδέας.

Ο μονόλογος ξεκινά με τη διαπίστωση ότι οι σπουδές δεν του πρόσφεραν την αναγνώριση που ανέμενε. Αντίθετα, περιγελούν το ποιητικό του έργο. Ακόμη και οι «φίλοι» δεν αντιλαμβάνονται την ποιητική του αξία, δεν τον καταλαβαίνουν. Αυτό, όμως, που τον ερεθίζει είναι η αίσθηση ότι οι άλλοι συνωμοτούν σε βάρος του[511]. Οι στίχοι «τόμου ιδώ γέλιο κρυφό, τόμου ιδώ κρυφή ματία, μπαίνω πάντα σ' υποψία» αποκαλύπτουν έναν άνθρωπο που ψάχνει να ανακαλύψει την μηχανορραφία σε βάρος του και, βεβαίως, την ανακαλύπτει· έναν άνθρωπο που αισθάνεται ότι καταδιώκεται.

Ο μονόλογος του Ροΐδη προκαλεί φυσικά το γέλιο. Σατιρίζονται τα επιμέρους ελαττώματά του, αλλά και η πηγή τους, δηλαδή η ματαιοδοξία, η εγωπάθεια που συσκοτίζει την πραγματικότητα των άλλων. Παράλληλα όμως, στην «Πρωτοχρονιά» δημιουργείται ειρωνεία καταστάσεων, καθώς ο Σολωμός συνθέτει μία σειρά εντάσεων: την ένταση ανάμεσα στο επικοινωνιακό σκηνικό και στην αδυναμία του ομιλητή να αντεπεξέλθει στις απαιτήσεις του· την ένταση ανάμεσα στις προθέσεις του και στα αποτελέσματα του λόγου του· την ένταση ακόμη ανάμεσα στην εικόνα που έχει για τον εαυτό του και σε εκείνη που σχηματίζει ο αναγνώστης. Ο αναγνώστης καταλαβαίνει τον ομιλητή καλύτερα από ό,τι καταλαβαίνει ο ίδιος τον εαυτό του. Και ό,τι καταλαβαίνουμε επιτυγχάνεται με κωμικό τρόπο. Παρακολουθούμε «από μέσα» τον τρόπο που λειτουργεί ένα μυαλό το οποίο έχει μια διαστρεβλωμένη εικόνα της πραγματικότητας, κάτι που σχετίζεται με την επιλογή του κωμικού μονολόγου. Ο κωμικός μονόλογος μας επιτρέπει να παρακολουθήσουμε τον ειρμό της σκέψης του ομιλητή και, καθώς τα ήθος του

[511]. Βλ. και τον στίχο: «Non si tresca con me» («δε με γελούν εμένα») του ιταλικού κωμικού μονολόγου (Διονυσίου Σολωμού *Άπαντα*, τόμ. Β': *Παράρτημα*, ό.π., 58).

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΡΑΤΑΣΟΥ

τελευταίου δεν είναι φθαρτικό για τους άλλους, δίνει τη δυνατότητα συνδυασμού του γέλιου με την κατανόηση στο πλαίσιο μίας υπόθεσης, επιτρέπει δηλαδή την ανάδυση του κωμικού.

Στον κωμικό μονόλογο του Λασκαράτου «Απολογία του Σερέτη»[512], ο μονολογιστής (ο οποίος εκπροσωπεί τον τύπο του τσιγγούνη), επίσης, προσπαθεί να υπερασπίσει τον εαυτό του έναντι των κατηγοριών που του προσάπτονται, μόνο που, διαφορετικά από τον Ροΐδη, αποδέχεται την ύπαρξή του ελαττώματος. Όπως σε όλους τους κωμικούς μονολόγους, ο μονολογιστής- ερμηνευτής της οικείας και της ξένης προοπτικής παρουσιάζεται να προσεγγίζει το αντικείμενο του λόγου του και την ξένη προοπτική, παραμορφώνοντάς τα. Η αποσιώπηση του αποδέκτη επιτυγχάνεται μέσω της συνθήκης καθεαυτής της απολογίας και της αρχής ότι οι άλλοι δεν τον κρίνουν σωστά γιατί δεν μετέχουν στη δική του εμπειρία («Κόσμε, γιατί να με μισής,/ χωρίς ποσώς να μ' εννοής;»/ [...] «Ή λες ετούτο το χτικιό/ να είναι θεληματικό;/ Καθώς βέβαια θα πούνε/ όλοι όσοι δε νογούνε»[513]). Το χαρακτηριστικό της εσωτερικής διαλογοποίησης, όπως συμβαίνει συχνά στους κωμικούς μονολόγους, βασίζεται στην ευθεία παράθεση του ξένου λόγου. Ο αντίπαλος λόγος εδώ, μάλιστα, περνάει στον λόγο του μονολογιστή σε ένα μεγάλο τμήμα και χωρίς εσωτερικές επεμβάσεις.

Η αυτοϋπεράσπιση, από την άλλη πλευρά, λαμβάνει χώρα με όρους αυτοκατανόησης, ώστε η απολογία να αποτελεί "κατανόηση της προέλευσης της τσιγγουνιάς". Ο μονολογιστής αποδέχεται την κατηγορία, αλλά την εντάσσει σε συμφραζόμενα σωματικότητας, τα οποία την κάνουν να φαίνεται αθέλητο ελάττωμα: «Μα μ' εμίσαες γι' αρρώστια/ που ήθελ' έχω στα εντόστια;/ Για κανένα μαλίνο;/ για σκίρρο; για καρκίνο;/ Ή λες ετούτο το χτικιό/ να είναι θεληματικό; [...]/ ετούτη μου η πνιμάρα/ είναι θεϊκή κατάρα./ Κάπως το ντρέπομαι κ' εγώ/ μα ναν το φύγω δεν μπορώ,/ μου την έβαλε η φύση/ για να με τυραννήση./ Η φύση και το ριζικό/ μου εμερτικώσαν τον πνιμό·/ και πρέπει μου ν' αρέσκωμαι/ εις τον πνιμό που βρέσκομαι./ Η αφθονία και η χαρά,/ είν' πράματα για με φριχτά·/ χορός και πανηγύρι/ με κάνουνε φρενήρη./ Κι αν σπίτι μου τα ονειρευτώ,/ ξυπνάω και τρέμω, και αγρυπνώ,»[514]. Με τον τρόπο αυτό μπορεί να καταλήξει στην απόκριση ότι ο κόσμος θα έπρεπε όχι να τον μισεί, αλλά να τον λυπάται και να τον συμπονεί («Παύσε, λοιπόν, κόσμε σκληρέ,/ να με κατηγορής εμέ,/ αντί να με λυπήσαι,/ και να με συμπονήσαι»[515]). Το μοτίβο της σωματικότητας αποτελεί τμήμα της

[512]. Ανδρ. Λασκαράτος, *Ποιήματα*, ό.π., 421- 423.
[513]. Ό.π., 421.
[514]. Ό.π., 421, 422.
[515]. Ό.π., 423.

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΒΑΛΤΑΣΟΥ

αυτοϋπεράσπισής του: η τσιγγουνιά παρουσιάζεται με όρους σωματικής παθολογίας και οι συνέπειές της πάνω στον μονολογιστή είναι συνέπειες πάνω στο κορμί του.

Παρατηρήθηκε ότι το ήθος των μονολογιστών στους κωμικούς μονολογους είναι κατά κανόνα αρνητικό, αλλά όχι φθαρτικό στην κατεύθυνση των άλλων χαρακτήρων. Υπάρχουν, ωστόσο, ιδιότυποι κωμικοί χαρακτήρες, οι οποίοι σε συνδυασμό με τα μειονεκτήματά τους, εμπλουτίζονται με χαρακτηριστικά που τους επιτρέπουν να διεκδικούν μία μορφή αποκλίνουσας αλήθειας. Σε αυτό το είδος ανήκει ο αφελής, υπερβολικός και αντιφατικός Σπουργίτης, τον τύπο του οποίου δημιούργησε ο Γ. Τσακασιάνος. Ο Σπουργίτης στον κωμικό μονόλογο «Γεροντοπαραξενάδες του Σπουργίτη- 1886»[516] διεκτραγωδεί την κατάσταση των Επτανησίων μετά την ένωση με την Ελλάδα, καθώς και το χτύπημα στην εθνική υπερηφάνεια που κατέφεραν τα γεγονότα του αποκλεισμού του 1886. Στο τέλος, ωστόσο, του μονολόγου του κάνει στροφή 180° και υμνεί την ελληνική σημαία: «Και ούλα;... για την Ένωσι!... για εκειό το κουρελάκι/ ’που επήε ’ς το παντιερόξυλο κι’ έκλαιγα ’σαν παιδάκι!/ Εππούρ... μα ούλους τς’ ουρανούς! να σκίσης την καρδιά μου/ θα ιδής να σ’ έχω ’κόνισμα, παντιέρα Ελληνικιά μου!/ Κι όχι μ’ ετούτα πώπαθα, μα κι άλλα τόσ’ ακόμα/ να ιδή από σε ο Σπουργίτης σου, θα πάη με σε ’ς το χώμα»[517].

Ο Σπουργίτης σε αυτόν το μονόλογο, όπως και σε όλους όσους εκφέρει, παρουσιάζεται χαρακτήρας της υπερβολής, συναισθηματικός και αντιφατικός. Ο συνδυασμός αυτών των χαρακτηρολογικών στοιχείων καθιστά εύλογη τη τελική του μεταστροφή. Αυτή η μεταστροφή δεν ακυρώνει την αφελή, άμεσα όμως προσδιορισμένη από τα γεγονότα της εποχής, κριτική που έχει ασκήσει μέχρι αυτού του σημείου: «Ντούνκουε, σορ Στατοκουάντηδες; με ούρα και με ζήτω,/ ’ψόφησε το βαρβάτο σας πολεμικό ινβίτο; [...]/ ’Βουλιάξτε με τα ζήτω σας τον εθνισμό, τον τόπο,/ και μας ’ρεντικολάρατε, ινφάμηδες, πουρ τρόππο!/ Άστε μας να ψοφήσουμε μικροί, μα σαν αθρώποι·/ μούλους, γαλιότους, βίληδες μας λένε οι ξένοι τόποι./ Σου λέει το λες... μα δεν ’μπορώ! -Όρσε μεσ’ ’ζτη φυλή μου.../ ήμουνα κάτου αφ’ τα σκυλιά κ’ είχα την ’πόληψί μου!/ ’Πήγαινα ’ς το ’ξωτερικό ’σα λόρντος δοξασμένος,/ κ’ ήμουν απ’ όλαις της φυλαίς χιλιοπροσκυνησμένος!/ Και τώρα πάω ’ς την ξενητειά κι’ αν το βολέσ’ η ώρα/ κρύβω το πασαπόρτι μου να μην τους δώσω γνώρα!/ “Μα ζούσες, λέει, μ’ αβάφτιγους...”, μα εγώ ’ζτη βάφτισί σας/ ετριπλοξεβαφτίστηκα... ’ξεθρήσκεψα μαζί σας! [...] Ελέαμε με την Ένωσι πως θα μας Ελληνίστε,/ μα εσείς μας ’ξελληνέψατε, μας αποξαθρωπίστε./ Έθνος, σου λέει, -που βασιλειάς και που ο ρεσιντέντες.../ Χαρά’ς το Γιώργο αν ήτανε τση

[516]. Γ. Τσακασιάνος, *Άπαντα*, ό.π., 208- 214.
[517]. Ό.π., 214.

Προστασίας σαργέντες!/ Μα όσκε, δε μας άρεσε· ένωσι περ ντιρίτο·/ να, ξαφνικό ’ς τα μούτρα μου... ’φούγιαζα, λέει, και ζήτω! [...] ’Σ τον ερχομό του Γλάστωνα- ο Θεός ’σχωρέσε, Σέρρα,-/ μ’ έκαμες κι επαράτρεχα μουρλός με μια παντιέρα,/ και “Ζήτω, ζήτω η Ένωσι!” ’φούγιαζα, “Προχωρείτε!”/ κι’ όταν μας είπε ο Γλάστωνας- “Μη σούσουρα, σκεφθήτε...”/ “Ένωσι!” του ’ξανάπαμε, “Ένωσι, ετσελέντσα!”/ κι ανάψανε τα Ζήτω μας κάτου ’ς τη ρεσιντέντσα./ Και τώπε ο κακορροίζικος, τώπε· -“Πενσάτε μέλιο,/ γιατί θα μετανώσετε...” κι’ έλεγε το βαγγέλιο!»[518]. Ο αποκλίνων τρόπος με τον οποίο ο μονολογιστής επιχειρεί να κατανοήσει και να αξιολογήσει την πραγματικότητα, από την μία πλευρά διακωμωδείται. Από την άλλη πλευρά, όμως, και με δεδομένη την αφελή αποκάλυψη του καλοπροαίρετου χαρακτήρα της κριτικής του, διασώζεται η ουσία της, στο βαθμό που αφορά στην απόδοση ευθυνών για το πλήγμα στο αίσθημα της πατριωτικής υπερηφάνειας.

Πρέπει να σημειωθεί ότι, στο βαθμό που σε έναν μονόλογο: α) υποχωρεί η ιδιαίτερη ειρωνική δομή της ανεπίγνωστης αυτοϋπονόμευσης και β) το ήθος του μονολογιστή δεν είναι σαφώς αβλαβές (μη- φθαρτικό), δυσχεραίνει η “καθαρή” προσγραφή του στον δραματικό ή στον κωμικό μονόλογο. Μια χαρακτηριστική τέτοια περίπτωση είναι το ποίημα του Λασκαράτου «Προκοπή χάρισμα»[519]. Στο συγκεκριμένο ποίημα, ο μονολογιστής παρουσιάζεται να αποδέχεται ότι ο τρόπος μέσω του οποίου επιδιώκει να επιτύχει την προκοπή του είναι αξιόμεμπτος, αλλά συμφραστικοποιεί αυτό τον τρόπο σε μία ευρύτερη κοινωνική πρακτική: «Κύριε Πρωθυπουργέ, συμπάθησέ με/ αν έρχωμαι *κ’ εγώ* να σ’ ενοχλήσω,/ χάρισμα η προκοπή, εδελέασέ με,/ κ’ ήλθα *κ’ εγώ* να ψευτοπροκοπήσω [...]// *κ’ εγώ* θα υψιπατήσω,/ και το Έθνος μου, κ’ εσένα, να τιμήσω» (ό.π., 332, 333). Ο μονολογιστής όχι μόνο παρουσιάζεται να έχει επίγνωση της αθλιότητας της περίστασης, αλλά ακόμη να επαναλαμβάνει, ενδεχομένως ειρωνικά, το ύφος λόγου εκείνων που επιτρέπουν, αν δεν προκαλούν, τους όρους που ευνοούν αυτό το είδος αθλιότητας, ειδικά με έναν λόγο που παρωδεί, ταυτόχρονα, την καθαρεύουσα: «Τελειόφοιτος όθεν αμφοτέρων,/ δόχτορ δουλείας και δόχτορ δικαιοσύνης,/ έρχομαι να ζητήσω εχ των προτέρων,// θέσην καμίαν υπαλληλοσύνης,/ και ας είναι κ’ εχ των πλέα κατωτέρων,/ όπως μην αποθνήσκωμεν εκ πείνης.// Κ’ έρχομαι αυτό ζητώντας,/ επειδή τώρα πλέον δοττόρος όντας,/ δεν μπορώ να επιστρέψω/ στου αφεντικού μου πάλε να δουλέψω./ Ούτε στα Βλαχοβούνια/ να ξαναπάω να βόσκω τα γουρούνια./ Δεν έχεις εδώ χρείες;/ Στείλε με δικαστή στες Επαρχίες,/ όπου, άγνωστο το ποιόν μου,/ με το υψηλό εκείνο *ενώπιόν μου*, [τα πλάγια στο κείμενο]/ που, χάρη Εξουσίας,/ θα έλθη, του

[518]. Ό.π., 208, 209, 210.
[519]. Ανδ. Λασκαράτος, *Ποιήματα*, ό.π., 332- 333.

υποκειμένου μου απευθείας,/ κ' εγώ θα υψιπατήσω,/ και το Έθνος μου, κ' εσένα, να τιμήσω». Η συγκεκριμένη, ωστόσο, επιλογή απεύθυνσης (ο μονολογιστής μιλά στον πρωθυπουργό) είναι δυνατόν να θεωρηθεί ένδειξη αφέλειας. Το γεγονός, δηλαδή, ότι ο μονολογιστής παρουσιάζεται να μιλά με κυνισμό και ειρωνεία στον πρωθυπουργό (ειρωνεία που στρέφεται και σε βάρος του αποδέκτη), ενδέχεται να είναι ερμηνεύσιμο με το σχήμα του αφελούς χαρακτήρα που λέει την αλήθεια, χωρίς να επιδιώκει να ειρωνευτεί ούτε να είναι εμπρόθετα κυνικός[520]. Μέσω μιας τέτοιας εκδοχής επανεισάγεται η ιδιαίτερη δομή της ανεπίγνωστης αυτοϋπονόμευσης που προσιδιάζει στον κωμικό μονόλογο.

Γ3. Ο εκφραστικός μονόλογος: «Τυανεύς γλύπτης» (Κ. Π. Καβάφης)- «Ηρωδιάς» (Ζωή Καρέλλη).

Ως εκφραστικός μονόλογος είναι δυνατόν να οριστεί το μονοδραματικό είδος στο οποίο η δευτεροβάθμια πραγματικότητα παρουσιάζεται με προοπτικό τρόπο και κυριαρχεί η προοπτική του υποκειμένου της εκφοράς. Στο είδος του εκφραστικού μονολόγου, το υποκείμενο της εκφοράς δεν αντιπαρατίθεται σε μία μη- οικεία προοπτική, σε σχέση με το αντικείμενο του λόγου του.

Όπως παρατηρεί ο M. Bakhtin, ένας λόγος μπορεί να είναι διπλά εστιασμένος, δηλαδή, «να αποβλέπει στο αντικείμενο αναφοράς του [...] και ταυτόχρονα να αποβλέπει στο συμφραζόμενο ενός δεύτερου λόγου, σε ένα δεύτερο ενέργημα λόγου, άλλου υποκειμένου εκφοράς»[521]. Ο δραματικός μονόλογος είναι το διπλά εστιασμένο μονοδραματικό ποίημα, στο οποίο ο λόγος αποβλέπει ταυτόχρονα στο αντικείμενό του και σε έναν ξένο λόγο για αυτό το αντικείμενο, έτσι ώστε η σύλληψη του αντικειμένου να διαμεσολαβείται από τον ξένο λόγο. Από την άλλη πλευρά, τοποθετείται ο λόγος ο οποίος αποβλέπει αποκλειστικά στο αντικείμενό του, και είναι «ευθύς, αδιαμεσολάβητος» στη

---

[520]. Να υπενθυμίσουμε ότι και στην περίπτωση του δραματικού μονολόγου του Καβάφη «Ας φρόντιζαν», που σχολιάστηκε παραπάνω, απαντούν τα χαρακτηριστικά του συνδυασμού κυνισμού και ειρωνείας μαζί με την παρώδηση του επίσημου λόγου. Οι ομοιότητες των δύο μονολόγων είναι εντονότατες. Στους παρακάτω στίχους απαντούν παράλληλα στην παρώδηση του επίσημου λόγου και θεματικές αναλογίες, όπου επισημαίνεται η συμμόρφωση του μονολογιστή στην πρακτική των άλλων: α) «Όθεν φρονώ πως είμαι στα γεμάτα/ ενδεδειγμένος για να υπηρετήσω αυτήν την χώρα,/ την προσφιλή πατρίδα μου Συρία» («Ας φρόντιζαν») «Τελειόφοιτος όθεν αμφοτέρων,/ δόχτορ δουλείας και δόχτορ δικαιοσύνης,/ έρχομαι να ζητήσω εχ των προτέρων,/ θέσην καμίαν υπαλληλοσύνης» («Προκοπή χάρισμα»). β) «Σ' ό,τι δουλειά με βάλουν θα πασχίσω/ να είμαι στην χώρα ωφέλιμος. Αυτή είν' η πρόθεσίς μου./ Αν πάλι μ' εμποδίσουνε με τα συστήματά τους-/ τους ξέρουμε τους προκομένους: να τα λέμε τώρα;/ αν μ' εμποδίσουνε, τι φταίω εγώ» («Ας φρόντιζαν») «χάρισμα η προκοπή, εδελέασέ με,/ κ' ήλθα κ' εγώ να ψευτοπροκοπήσω/ [...] Στείλε με δικαστή στες Επαρχίες,/ [...] κ' εγώ θα υψιπατήσω, και το Έθνος μου, κ' εσένα, να τιμήσω» («Προκοπή χάρισμα»). Στο «Ας φρόντιζαν», όμως, ο μονολογιστής απευθύνεται εις εαυτόν, κάτι που σε καμία περίπτωση δεν επιτρέπει να αμφισβητηθεί η καθαρή εκτίμηση της περίστασης από την πλευρά του.

[521]. M. Bakhtin, «Discourse Typology in Prose»: *Readings in Russian Poetics: Formalist and Structuralist Views*, εκδ. L. Matejka- Krystyna Pomorska, Cambridge- Λονδίνο, MIT Press, 1971, 176- 196· το παράθεμα: 176.

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΒΑΤΑΖΟΥ

φύση του[522]. Στον εκφραστικό μονόλογο ο λόγος εστιάζεται αποκλειστικά στο αντικείμενό του και αναπτύσσεται ως άμεση, αδιαμεσολάβητη έκφραση της προοπτικής του μονολογιστή για αυτό.

Μια ορισμένη προοπτική (η οποία είναι πάντα *ένας* ενδεχόμενος λόγος για κάτι, ανάμεσα σε πολλούς άλλους, επίσης ενδεχόμενους, λόγους για αυτό το κάτι) είναι δυνατόν να αντιληφθεί την προοπτικότητά της, δηλαδή τον ενδεχόμενο χαρακτήρα της, μόνο υπό το καθεστώς της πίεσης, την οποία ασκεί η παρουσία μίας άλλης προοπτική, ενός άλλου ενδεχόμενου λόγου. Η παρουσία ενός ανταγωνιστικού λόγου κάνει τον μονολογιστή να διστάζει (είναι ο λόγος του ο καταλληλότερος για το αντικείμενό του;), να υπερβάλλει τη βεβαιότητά του (ο λόγος του είναι ο καταλληλότερος όλων των άλλων) ή να αμφιταλαντεύεται ανάμεσα στις δύο στάσεις. Με βάση το δεδομένο ότι οι μονολογιστές στον εκφραστικό μονόλογο είναι μόνοι τους με το αντικείμενο του λόγου τους, μπορούμε να εξηγήσουμε, γιατί ο λόγος τους δεν περιλαμβάνει τα στοιχεία του δισταγμού ή/ και της έμφασης. Οι μονολογιστές σε αυτό το είδος ούτε διστάζουν ούτε υπερβάλλουν, διότι δεν αντιλαμβάνονται την προοπτικότητα του λόγου τους, και άρα τον ενδεχόμενο χαρακτήρα του, έναντι άλλων λόγων[523].

Στην περίπτωση του εκφραστικού μονολόγου, όπως αναφέραμε, ο λόγος εστιάζεται αποκλειστικά στο αντικείμενό του. Σε κάποια σημεία του μονολόγου, βέβαια, μπορεί να παρατηρείται μια ορισμένη αποστασιοποίηση του μονολογιστή από τον λόγο του, μέσω της θέασης του αντικειμένου για το οποίο μιλάει, από το πρίσμα μίας μη- οικείας προοπτικής. Ακόμη, όμως, και σε μία τέτοια περίπτωση, ο μονόλογος, θεωρημένος σφαιρικά, δεν προσδιορίζεται από τις τοπικές αυτές "κύστες" διαλογοποίησης. Ό,τι δεσπόζει και ορίζει το ύφος και την οργάνωση του λόγου, είναι η αδιαμεσολάβητη σχέση του μονολογιστή με το αντικείμενο του λόγου του. Ακόμη και όταν άλλα πρόσωπα είναι φυσικά παρόντα κατά την εκφορά του μονολόγου, ο μονολογιστής είναι μόνος του. Δεν βλέπει την προοπτική του να "βλέπεται".

Σε συνάρτηση με τα προηγούμενα πρέπει να παρατηρηθεί ότι θέματα, όπως αυτά της σωματικότητας, της υποψίας και των ενδεχομένων καθώς και της σιωπής, τα οποία στον δραματικό μονόλογο έχουν θεματική και αυτοαναφορική βαρύτητα (καθώς προσδιορίζουν την ίδια την επικοινωνιακή περίσταση), στην περίπτωση του εκφραστικού

[522]. Ό.π., 177.

[523]. Μια τέτοια στάση έναντι του αντικειμένου του λόγου είναι δυνατόν να αποτελεί τη βάση από την οποία ο αναγνώστης προσεγγίζει, από ένα ευρύτερο πλαίσιο και με μία έννοια ειρωνικά, τον μονολογιστή. Βλ. για παράδειγμα τον εκφραστικό μονόλογο «The chimney sweeper» (Blake. *Complete Writings with variant readings,* έκδ. G. Keynes, Οξφόρδη- Νέα Υόρκη, Oxford University Press, 1992 (α' έκδ. 1966), 117- 118). Ο μονόλογος, λόγω της ειρωνικής σχέσης ανάμεσα στον αφελή μονολογιστή και στον αναγνώστη, έχει θεωρηθεί δραματικός μονόλογος.

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΡΑΤΑΣΟΥ

μονολόγου αποτελούν αποκλειστικά θέματα του λόγου. Με μία έννοια, ο μονολογιστής είναι δυνατόν να μιλά για την ίδια τη διαλογική υφή του λόγου, αλλά ο λόγος του να μην είναι διαλογοποιημένος.

Στον εκφραστικό μονόλογο «Τυανεύς γλύπτης» (*Τα ποιήματα Α'*, 1911, 46) του Καβάφη, ο μονολογιστής εκφράζει μια παρατακτική αντίληψη. Η περίσταση της ξενάγησης τρίτων στο εργαστήρι του, του δίνει την ευκαιρία να αναφερθεί στους δύο τρόπους εργασίας του: «Και να σας δείξω/ αμέσως μερικά. Παρατηρείστ' αυτήν την Ρέα·/ [...] Ομοιώματα, όσο που μπόρεσα, πιστά. [...]/ Μα να το έργον μου το πιο αγαπητό/ που δούλεψα συγκινημένα και το πιο προσεκτικά·/ αυτόν, μια μέρα του καλοκαιριού θερμή/ που ο νους μου ανέβαινε στα ιδανικά,/ αυτόν εδώ ονειρεύομουν τον νέον Ερμή». Ο γλύπτης εκφράζει την προτίμησή του για το έργο το οποίο προέκυψε «συγκινημένα». Αυτή του, όμως, η προτίμηση δεν οδηγεί στην αντιπαράθεση των δύο αισθητικών ούτε καν στην ιεράρχησή τους από καλλιτεχνική άποψη. Οι δύο αισθητικές, οι οποίες και αποτελούν το κύριο αντικείμενο του λόγου του, δεν τρέπονται σε μία "διπλή" αισθητική (μια αισθητική, δηλαδή, διχασμένη, στο πλαίσιο της οποίας συγκρούονται διαφορετικής υφής καλλιτεχνικά αιτήματα). Μένουν η μία δίπλα στην άλλη. Ο μονολογιστής δεν αποστασιοποιείται προς μία από τις αισθητικές του, σχετικοποιώντας την υπό την πίεση της άλλης[524].

Το σχήμα της ξενάγησης στο εργαστήριο του καλλιτέχνη, η έμμεση υπόδειξη ότι γνωρίζει τη δουλειά του, οι προστακτικές, συντηρούν το μονολογικό μοντέλο επικοινωνίας, ενώ δεν λείπουν και οι αναφορές στη σωματικότητα, είτε από καλλιτεχνική άποψη (περνά «κάμποση πέτρα» από τα χέρια του) είτε από άποψη αισθησιακή (ο νους που επηρεάζεται από τη θερμή καλοκαιρινή μέρα). Ο γλύπτης εκφράζει δύο διαφορετικές αισθητικές (: τα «πιστά ομοιώματα» και το έργο της φαντασίας), οι οποίες, όμως, δεν γίνονται ανταγωνιστικές, δεν αποτελούν δύο αντίπαλες προοπτικές πάνω στην τέχνη.

Οι χαρακτήρες οι οποίοι ξεναγούνται στο εργαστήριό του πρέπει να "γεμίσουν" το βλέμμα τους με την καλλιτεχνική προοπτική, έτσι όπως εκφράζεται από τα έργα και τα λόγια του μονολογιστή. Η ματιά τους κατευθύνεται από τον ίδιο. Ούτε, όμως, για μια στιγμή ο μονολογιστής δεν παρουσιάζεται να βλέπει το έργο του και *το πώς ο ίδιος το βλέπει*, επηρεασμένος από το βλέμμα και την παρουσία των άλλων[525]. Το ίδιο ισχύει και

[524]. Βλ. αντιθετικά για το θέμα της διπλής αισθητικής και της εσωτερικής σύγκρουσης, το ποίημα του Browning «Pictor Ignotus»: *The Poems*, τόμ. Α', ό.π., 397- 398.

[525]. Πολύ χαρακτηριστική είναι η αντίδραση του Σεφέρη («Ακόμη λίγα για τον Αλεξανδρινό»: *Δοκιμές*, τόμ. Α', Αθήνα, Ίκαρος, 1984 (α' έκδ. 1944), 364- 457), σε αυτό το πλαίσιο: «Αυτός ο Καππαδόκης αρτίστας είναι για μένα ένας πληκτικός φλύαρος: «Και να σας δείξω/ αμέσως μερικά. Παρατηρείστε...» Τόνος «εδώ, κύριοι, βλέπετε». Θυμίζει κάτι ζωγράφους ή γλύπτες που όταν τους επισκεφτείς στο ατελιέ τους νομίζουν πως πρέπει να σου εξηγήσουν όλα τα αρκανικά μυστήρια που είχαν την πρόθεση να βάλουν μέσα στο έργο

για τις δύο προοπτικές του πάνω στην τέχνη. Μένουν η μία χωριστά από την άλλη και δεν τον οδηγούν να δει τα αποτελέσματα της μίας, μέσω της προοπτικής που ενέπνευσε τα αποτελέσματα της άλλης. Ο γλύπτης εκφράζει την ανυποψίαστη προοπτική λογική, αυτή που ούτε διστάζει ούτε υπερβάλλει τις βεβαιότητές της. Δεν υπερασπίζεται τον εαυτό της, αλλά μόνο απλώνεται στο χώρο που της δημιουργεί το μονολογικό επικοινωνιακό μοντέλο.

Το μόνο σημείο στο οποίο ο γλύπτης φαίνεται να γίνεται εμφατικός (όχι όμως σχετικά με τις δύο "αισθητικές" του, που αποτελούν το κύριο αντικείμενο του λόγου του) και να επιχειρεί να αποδείξει κάτι εντοπίζεται στην αρχή του μονολόγου, όπου τονίζει ότι η αξία του αναγνωρίζεται από τους άλλους[526]: «Καθώς που θα το ακούσατε, *δεν είμ' αρχάριος*./ Κάμποση πέτρα από τα χέρια μου περνά./ Και στην πατρίδα μου, τα Τύανα, καλά/ με ξέρουνε· κ' εδώ αγάλματα πολλά/ με παραγγείλανε συγκλητικοί». Κρίνοντας, όμως, από το συνολικό ύφος του γλύπτη, από την ήρεμη πεποίθηση τόσο για το έργο του που προκύπτει από τη μίμηση προτύπων όσο και για εκείνο που προκύπτει από τη συγκινημένη φαντασία, γίνεται αντιληπτό ότι ο μονολογιστής ούτε αμυδρά δεν σχετίζεται με τον "ρομαντικό" καλλιτέχνη, ο οποίος ταλανίζεται από τη σύγκρουση ανάμεσα σε μία αισθητική της αγοράς και μια ιδανική αισθητική, η οποία, όμως, αποκλίνει από τις προσδοκίες του καλλιτεχνικού κοινού. Από αυτή την άποψη, ό,τι χαρακτηρίστηκε αρχικά ως παρατακτική αντίληψη, αποτελεί, σε ένα δεύτερο επίπεδο, πραγματολογική τακτική, η οποία προσαρμόζεται στο επιδιωκόμενο (βλ. ανάλογη τακτική στο ποίημα «Του μαγαζιού», *Τα ποιήματα Α'*, 1913, 54).

Ο εκφραστικός μονόλογος που θα σχολιαστεί στη συνέχεια, το ποίημα «Ηρωδιάς» της Ζωής Καρέλλη (τόμ. Β, *Αντιθέσεις*, 1957, 105- 107), στηρίζεται σε μία τυπική περίσταση μονολόγου, αυτή κατά την οποία η γυναίκα/ μονολογίστρια έχει απορριφθεί από κάποιον άνδρα[527]. Όπως ισχύει και στην περίπτωση άλλων μονοδραματικών ποιημάτων της Καρέλλη, η ένταξη του ποιήματος στο είδος του εκφραστικού ή του δραματικού μονολόγου είναι επισφαλής[528]. Το πρώτο που πρέπει να ληφθεί υπόψη είναι

τους· η ρητορεία τους δε σ' αφήνει να κοιτάξεις». Ο Σεφέρης, όμως, κάνει την εύστοχη παρατήρηση, χρεώνοντας, μέσω αυτής ενδιαφέρον στο ποίημα, ότι «Ο Τυανεύς γλύπτης είναι ο πρώτος τεχνίτης από όσους είδαμε ίσαμε τώρα... που *καταφάσκει* με την ορμή του οιηματία ή με την υπερβολή του ντροπαλού· *δε διστάζει, δεν αμφιβάλλει, δεν παραπονιέται*» (ό.π., 417-8).

[526]. Ο Καβάφης σχολιάζει ότι ο γλύπτης δεν είναι «διόλου ανεξάρτητος από την έγκρισι των πολλών». Βλ.: «Ανέκδοτα σχόλια σε ποιήματα του Καβάφη» [1983], *Μικρά καβαφικά*, τόμ. Β', Αθήνα, Ερμής, 1987, 249-272· το παράθεμα: 257. Η τοπική αυτή "ένταση" αφορά στην αναγνώριση και όχι στις δύο "αισθητικές", που αποτελούν το κύριο αντικείμενο του λόγου του.

[527]. Παραδείγματα αυτής της περίστασης στα είδη του κωμικού, του μεικτού, του εκφραστικού και του δραματικού μονολόγου περιλαμβάνονται στην ενότητα Γ6.

[528]. Η δυσκολία της ειδολογικής κατάταξης συνδέεται με τα θέματα τα οποία αποτελούν αντικείμενα λόγου των μονολογιστών στα μονοδραματικά ποιήματά της. Οι μονολογιστές της, συνήθως, έχουν ως θέμα τους τον λόγο ή τη σιωπή των άλλων χαρακτήρων, τη σχέση του λόγου των άλλων με τον δικό τους, τις

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΒΑΤΑΖΟΥ

ότι η μονολογίστρια στο συγκεκριμένο ποίημα ισχυρίζεται ότι βιώνει μία κατάσταση στην οποία έχει χάσει την υποκειμενικότητά της, ότι έχει μετατραπεί, σχεδόν, σε πράγμα. Λέει ότι έχει γίνει ολόκληρη ένα σώμα γεμάτο επιθυμία, χωρίς όμως η ίδια να θέλει αυτή την μετατροπή και χωρίς να μπορεί να την ελέγξει: «Η καρδιά μου είναι ένα σκισμένο,/ βαρύ τριαντάφυλλο, βυσσινί,/ ξεχειλίζει στο αίμα./ [...] τα δάχτυλά σου, φανταστικά, μου περπατούν/ στην ψυχή, πιο υλική απ' το κορμί μου» (ό.π., 105). Οτιδήποτε ενεργητικό (η θέληση, η βούληση, η δύναμη) δηλώνεται ότι έχει ακυρωθεί.

Περιγράφει τον εαυτό της ακινητοποιημένο και αδύναμο να αντιδράσει έναντι της παραλυτικής εικόνας του άλλου: «Έχω ένα μυτερό μαχαίρι/ που με καρφώνει στη σκιά σου,/ μια αλυσίδα ολόχρυση, τόσο βαρειά,/ που με δένει στα πόδια σου./ Μέσ' στο κεφάλι/ έχω ένα ποτάμι που βουίζει,/ μα πουθενά δεν με παίρνει μακρυά/ από σένα./ Η φωνή σου βαθειά με πληγώνει./ Γίνεται μέσα μου δική μου φωνή/ κι' είναι σα να με σκοτώνει/ η δική μου ζωή, όσο αυξαίνει/ η ορμή που μου κόβει τη δύναμη. [...]/ Λύγισε η θέλησή μου/ κι' είναι η αγάπη μου για σένα/ από ντροπή καμωμένη, ταπείνωση/ και μαζύ οδυνηρή περηφάνεια» (ό.π., 106, 107).

Ισχυρίζεται ότι η οπτική της έχει αλωθεί από τον άλλο: «Στο γυάλισμα του ματιού μου/ έχει κολλήσει το ίχνος σου/ κι' ας μη θέλω να κρατώ την εικόνα σου, [...]/ Η σκέψη σου με παιδεύει/ σαν άγνωστη μυρωδιά που δεν φεύγει/ από πάνω μου. [...]/ Το αίμα μου από εσένα έχει μολυνθεί/ μ' επιθυμία. Ο πόθος, δύναμη κοφτερή/ με σφάζει κι όσο πιο βαθειά μού πονεί/ ο πόνος τη δύναμη δυναμώνει,/ την αίσθηση που είσαι συ,/ σπαθί μέσα μου μαζύ και φαρμάκι» (ό.π., 105, 106).

Φθάνει μέχρι του σημείου να λέει ότι αντιλαμβάνεται τα λόγια της και τη φωνή της ως διηρημένα, διπλά, μολυσμένα από τα λόγια και τη φωνή του άλλου: «Η σκέψη σου με παιδεύει/ σαν άγνωστη μυρωδιά που δεν φεύγει/ από πάνω μου./ Απ' τα μάγουλα μού σηκώνεται,/ φτάνει στο μέτωπο και περνά/ στα μαλλιά μου, αέρας/ που μιλά μαγικά λόγια,/ ζωντανά τα σηκώνει όρθια,/ σαν φίδια που εμένα πάλι δαγκώνουν./ Το φαρμάκι τους περνά στο μυαλό μου/ κι' απαλά μου κατεβαίνει στο σώμα./ Το στόμα μου έχει γεμίσει πυρή λαχτάρα/ κι' είναι σα να μασώ το αίμα μου./ Τα λόγια μου γίνονται πηχτά/ κι έχουν μαγική γέψη,/ είναι διπλά και διπλόηχα./ Τα μιλώ διχαλωτά, τα αισθάνομαι χωρισμένα/ και με δένουν σε σένα, με δεσμά στριφτά,/ ηδονικά και πονεμένα. [...] Μέσ' στο κεφάλι / έχω ένα ποτάμι που βουίζει,/ μα πουθενά δεν με παίρνει μακρυά/ από σένα./

συγκρούσεις οι οποίες ανακύπτουν στην επικοινωνία και τα αποτελέσματα που έχουν αυτές οι συγκρούσεις στον τρόπο με τον οποίο αντιλαμβάνονται τον εαυτό τους. Βλ. το κείμενο του Γ. Μανουσάκη, «"Ω σφαγή των ωραίων ανθρώπων". Ο πόλεμος και οι συνέπειές του στην ποίηση της Ζωής Καρέλλη» (*Τετράδια Ευθύνης* 35 (1997), 84- 112) που περιλαμβάνει ορισμένες παρατηρήσεις για τον δραματικό μονόλογο στο έργο της.

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΡΑΤΑΣΟΥ

Η φωνή σου βαθειά με πληγώνει./ Γίνεται μέσα μου δική μου φωνή/ κι είναι σα να με σκοτώνει/ η δική μου ζωή, όσο αυξαίνει/ η ορμή που μου κόβει τη δύναμη» (ό.π., 105, 106).

Ωστόσο, οι εικόνες διπλότητας προκύπτουν από ένα υποκείμενο εκφοράς που παρουσιάζεται να έχει καθαρή εποπτεία της κατάστασής του. Η Ηρωδιάδα σε κανένα σημείο δεν διστάζει για το αντικείμενο του λόγου της, υπό την πίεση της άλλης προοπτικής για την οποία μιλά. Παράλληλα, σε κανένα σημείο δεν υπερβάλλει τη βεβαιότητά της για το αντικείμενο του λόγου της. Οι διαδοχικές εικόνες που χρησιμοποιεί δεν προκύπτουν από δισταγμό ή εμφατική διάθεση, αλλά εμπλουτίζουν μια ενιαία αντίληψη πάνω στο αντικείμενο του λόγου.

Κατά την εκτίμησή μας, η εσωτερική διαλογοποίηση, στην οποία έμμεσα παραπέμπει το ρεπερτόριο εικόνων που χρησιμοποιεί η Ηρωδιάδα, αποτελεί αντικείμενο του λόγου και όχι τρόπο με τον οποίο αναπτύσσεται ο λόγος. Αποτελεί το θέμα του και όχι τη δομή του. Ο λόγος της μονολογίστριας είναι ενιαίος, κλειστός, συμπαγής λόγος ο οποίος μιλά για τη διαίρεση, για τη διάχυση και τη διάρρηξη[529]. Τα "διπλά" λόγια δεν είναι αυτά που αυτοαποκαλούνται διπλά, αλλά εκείνα που διστάζουν υπό το βάρος ενός ξένου λόγου ή εκείνα που υπερβάλλουν τη βεβαιότητά τους, πάλι υπό την πίεση ενός μη- οικείου λόγου. Στη λογική, ωστόσο, την οποία εκφράζει ο ιδιαίτερα ενδιαφέρων αυτός μονόλογος επανερχόμαστε στην ενότητα Γ6.

Γ4. Ο ρητορικός μονόλογος: Γ. Μαρκοράς- Π. Πανάς- Ανδρ. Λασκαράτος.

Ως ρητορικός μονόλογος ορίζεται το μονοδραματικό είδος στο οποίο κυριαρχεί ο λόγος του υποκειμένου της εκφοράς (λόγος που είναι δυνατόν να αντιπαρατίθεται σε μια μη- οικεία προοπτική), αλλά η προοπτικοποίηση της δευτεροβάθμιας πραγματικότητας παρουσιάζεται ριζικά αποδυναμωμένη. Ενώ στα άλλα μονοδραματικά είδη η παράμετρος του προσδιορισμένου ποιού του μονολογιστή αξιοποιείται στην κατεύθυνση του περιορισμού της πληροφοριακής και αξιολογικής αξιοπιστίας του, στον ρητορικό μονόλογο αξιοποιείται στην κατεύθυνση της ενίσχυσης της ρητορικής απόβλεψης του λόγου ή της απόδοσης κύρους σε αυτήν. Το ποιόν των υποκειμένων της εκφοράς στα ποιήματα αυτού του είδους προσδιορίζεται προσωποποιητικά, με ελάχιστες εξαιρέσεις[530]. Έτσι, οι μονολογιστές εδώ είναι νεκρά, αξιοσέβαστα ιστορικά "πρόσωπα", θεοί, κοινωνικά σύνολα, γεωγραφικές οντότητες κ.τ.λ. (κάθε τι που μπορεί να παρουσιαστεί σαν

[529]. Ένας συσχετισμός του εσωτερικού διχασμού με το γυναικείο πρόβλημα, επιχειρείται στο άρθρο της Μαρίας Κέντρου- Αγαθοπούλου «Η άνθρωπος ή η δραματικότητα μιας εσωτερικής πάλης» (*Τετράδια Ευθύνης* 35 (1997), 36-42) με βάση το ποίημα «Η άνθρωπος», της συλλογής *Αντιθέσεις*.
[530]. Βλ. π.χ. Ι. Γρυπάρης, «Φρόνιμη φωνή»: *Άπαντα*..., ό.π., 119- 120.

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΒΑΤΑΣΟΥ

να μη δεσμεύεται απόλυτα από μία ανθρώπινη σωματικότητα)· κάθε τι, ακόμη, που θα μπορούσε να διαθέτει πολιτισμικό κύρος.

Στους ρητορικούς μονολόγους ο αποδέκτης (στον οποίο προσανατολίζεται άμεσα η ρητορική απόβλεψη) δηλώνεται με ρητό τρόπο. Ο αποδέκτης παρουσιάζεται συχνά κατώτερος από τον μονολογιστή[531], από ποικίλες απόψεις. Το είδος ρητορικής λειτουργίας (παραινετικής, κριτικής, υμνητικής κ.λ.π.) σε αυτά τα μονοδραματικά ποιήματα είναι, γενικά, ευδιάκριτο[532].

Στον μονόλογο «Ο κυβερνήτης από το μνήμα του»[533], υποκείμενο εκφοράς είναι ο νεκρός Καποδίστριας, ο οποίος, από τον τάφο του, απευθύνεται σε κάθε διαβάτη που κλαίει πάνω στο μνήμα του: «Τι κλαις; Δε θέλει δάκρυα του τάφου τούτου ο λίθος/ για τη σκληρότατη πληγή που μ' άνοιξε το στήθος·/ βρύση τα μάτια σου ας γενούν, πονετικέ διαβάτη,/ να κλάψης την Ελλάδα μου, πούναι πληγαίς γιομάτη». Στο ποίημα διακρίνει κανείς τυπικούς τρόπους απεύθυνσης, οι οποίοι αποσιωπούν τον αποδέκτη και επιτρέπουν στον λόγο του μονολογιστή να κυριαρχήσει απόλυτα, καθώς και την αντίδραση του μονολογιστή έναντι της προοπτικής εκείνης η οποία θρηνεί τον ίδιο και όχι τη ματαίωση του έργου του. Αυτό, όμως, που έχει τη μεγαλύτερη σημασία στο είδος του ρητορικού μονολόγου είναι η απόβλεψη, το τι θέλει να "κάνει" ο μονολογιστής στον αποδέκτη του. Η παραινετική λειτουργία του λόγου του νεκρού κυβερνήτη επιδιώκει να στρέψει την προσοχή όλων όσοι εκτιμούσαν το "πρόσωπό" του στη δεινή κατάσταση στην οποία έχει περιέλθει η Ελλάδα.

Ο ρητορικός μονόλογος είναι δυνατόν να αποβλέπει στην εξύμνηση του εγγεγραμμένου κειμενικά αποδέκτη, όπως συμβαίνει, για παράδειγμα στα ποιήματα «Οι κάτοικοι της Θεσσαλονίκης στο μεγαλόψυχον ευεργέτη τους Ανδρέα Συγγρό»[534] του Μαρκορά και «Ο όρκος των κοινοτήτων στη μάνα Ελλάδα»[535] του Σικελιανού. Και στα δύο αυτά ποιήματα τα υποκείμενα της εκφοράς, τα οποία με πολύ χαρακτηριστικό τρόπο αποτελούν *σύνολα*, κάνουν κάτι πολύ συγκεκριμένο προς την κατεύθυνση του αποδέκτη· στο ποίημα του Μαρκορά οι κάτοικοι της Θεσσαλονίκης αποδίδουν τιμή στον Ανδρέα

---

[531]. Εξαίρεση αποτελεί ο ρητορικός μονόλογος του οποίου η απόβλεψη είναι υμνητική. Σε αυτή την περίπτωση ο μονολογιστής δεν παρουσιάζεται, ασφαλώς, ανώτερος από τον αποδέκτη του ύμνου. Ωστόσο, διαθέτει σαφές κύρος, το οποίο απορρέει από το ότι εκφράζει ένα συλλογικό πνεύμα. Βλ. παρακάτω, τους ρητορικούς μονολόγους του Μαρκορά και του Σικελιανού.

[532]. Υπάρχουν, ωστόσο, περιπτώσεις όπως το ποίημα του Ν. Κουτούζη «Σάτιρα πολιτική (μιλάει η Ελευθερία» (Ν. Λούντζης, «Νικολού Κουτούζη έμμετρα (ανέκδοτα ή περικομμένα), *Περίπλους* 17- 18 (Άνοιξ.- Καλ. 1988), 15- 39· το ποίημα: 28- 30), όπου ο συνδυασμός της ρητορικής απόβλεψης (εδώ σατιρικής), με το στοιχείο της ειρωνείας καθιστά τον μονόλογο περισσότερο περίπλοκο, αλλά και λειτουργικότερο.

[533]. Γ. Μαρκοράς, *Ποιήματα*.., ό.π., 182.

[534]. Γ. Μαρκοράς, *Ποιήματα*... Ό.π., 229.

[535]. Άγγ. Σικελιανός, *Λυρικός Βίος*, τόμ. Β', ό.π., 56- 57.

Συγγρό και στο δεύτερο, οι κοινότητες υμνούν την Μάνα- Ελλάδα και, παράλληλα, δεσμεύονται να «ξαναστυλώσουν» τον Όρθιο Σκοπό της.

Αναφέραμε ότι η απόβλεψη του λόγου στον ρητορικό μονόλογο είναι ευδιάκριτη. Πιο συγκεκριμένα ευδιάκριτη είναι η κυρίαρχη ρητορική απόβλεψη, καθώς αυτή είναι δυνατόν να συνδυάζεται με άλλες, δευτερεύουσες (π.χ. στο ποίημα του Μαρκορά αναγνωρίζεται ως κυρίαρχη η παραινετική λειτουργία, αλλά υπονοείται και η κριτική λειτουργία που έχει ως στόχο όσους ανοίγουν τις «πληγές» στην Ελλάδα) ή προσχηματικές αποβλέψεις (δηλαδή, λειτουργίες που χρησιμοποιούνται ειρωνικά για να ενισχύσουν την κυρίαρχη).

Έτσι στον μονόλογο του Π. Πανά «Ο Διογένης» ο λόγος του μονολογιστή συνδυάζει την προσχηματική παραίνεση με την κριτική αιχμή: «Από του μαύρου Τάρταρου τες ζοφερές πεδιάδες/ ήρθα' ς τη γη δια να χαρώ τάνθια, τες πρασινάδες,/ το φως και τα νερά./ Κυττάτε με· το λύχνο μου βασταίνω γεμισμένον/ τσίκα, με λάδι άμουργο, καλά ξεφτυλισμένον,/ οπούναι μια χαρά./ Φέρτε κοντά τα μούτρα σας, αν δεν είναι χρισμένα.../ Ξαλληώς μακρυά, πολύ μακρυά να φεύγετ' από μένα,/ αν δεν ήσθε κουτοί»[536]. Η παραίνεση που διατυπώνει ο Διογένης, να κρατηθούν μακριά του όσοι καλύπτουν με προσωπείο τις «ασχημάδες» τους, έχει ειρωνική λειτουργία, καθώς αποτελεί παραίνεση- πρόσχημα που ενδυναμώνει την κριτική απόβλεψη. Ταυτόχρονα, καθώς η "παραίνεση" συνιστά και μία μορφή απειλής, αποτελεί τρόπο απεύθυνσης ο οποίος αποσιωπά ενδεχόμενη αντίδραση του αποδέκτη.

Η κριτική λειτουργία, η οποία εμφώλευε στην "παραίνεση", γίνεται αμέσως μετά σαφής: «Το φως, οπού ο λύχνος μου σπιθόβολο σκορπίζει,/ να δείξη τς' ασχημάδες σας πως δεν το εμποδίζει,/ ώ, ξεύρετέ το, τι./ Εσείς που την πατρίδα σας γιάνα λεφτό πουλείτε,/ αν κ' *εμπαρμπουτωθήκετε*, μην όμως καρτερείτε/ λιβάνι από με./ Εσείς, οπού εγελούσετε' ς τα τόσα βάσανά μας,/ πιστέψτε το, να κλάψετε απ' τα δαγκάματά μας/ θε νάλθουνε στιγμαί./ Και σεις, που τη συνείδηση πουλείτε κάθε μέρα,/ αν με φωνές στοχάζεσθε πως θαν τα βγάλτε πέρα.../ επέρασε ο καιρός./ «Σας ένοιωσαν οι Καστρινοί πως είσασθε Χανιώτες»,/ Και *γιούχα*, σας φωνάζουνε, ανάθεμα *προδότες*,/ οπίσωθε κι εμπρός» (ό.π., 39- 40).

Ωστόσο, κάθε μονοδραματικό ποίημα το οποίο επιτελεί μία ορισμένη ρητορική λειτουργία δεν συνιστά αναγκαστικά ρητορικό μονόλογο. Ο εκφραστικός μονόλογος του Λασκαράτου «Ο Εφτανήσιος μετά την ένωσην»[537], για παράδειγμα, εμπεριέχει έντονη κριτική αιχμή: «Πώς κάνουμε να ζούμε δεν ηξέρω!/ Οι δασμοί μάς εγδάραν το πετσί μας·/

[536]. Π. Πανάς, *Έργα Αργίας...*, ό.π., 39.
[537]. Α. Λασκαράτος, *Ποιήματα...*, ό.π., 324.

όπου το βλέμμα ρίψω, όπου το φέρω,/ βλέπω στενοχωρία στην ύπαρξή μας.// Τη Μητριά-Κυβέρνηση υποφέρω,/ που εκεί κοντά μάς έπιε την πνοή μας/ Μ' αποζητώ, και το κεφάλι δέρω,/ οπού έδιωξα την πρώτη μητρική μας.// Εκείν' ήτανε μάνα αγαπημένη,/ εκείνη μητρικά μας εκυβέρνα./ Μα τούτη τώρα είν' Τούρκα διψασμένη,// που κάνει με το αίμα μας ταβέρνα./ Μας απελπίζει· ώστε να λέμε τώρα,/ ανάθεμα, ανάθεμα την ώρα...». Όμως, στον μονόλογο δεν υπάρχει εγγεγραμμένος κειμενικά αποδέκτης, ο οποίος να είναι ανώτερος ή κατώτερος από τον μονολογιστή, ούτε ο μονολογιστής επιχειρεί να "κάνει" κάτι στην κατεύθυνση του αποδέκτη. Ο μονολογιστής απευθύνεται σε ένα σύνολο ομοϊδεατών ή, πάντως, χαρακτήρων που βρίσκονται, κατά την κρίση του, σε ανάλογη με αυτόν κατάσταση. Αυτό που παρουσιάζεται είναι ένας μονολογιστής ο οποίος υποτίθεται ότι εκφράζει την προοπτική του κατοίκων της Επτανήσου, μετά την ένωση.

Ο ρητορικός μονόλογος αποτελεί μονοδραματικό είδος στο οποίο επιχειρείται η διατύπωση μίας αδιαμφισβήτητης αλήθειας. Έτσι, η λογική του είδους διαφοροποιείται από τη μονοπροοπτική λογική, σύμφωνα με την οποία η αλήθεια έχει συστατικώς ενδεχόμενο χαρακτήρα. Ο ρητορικός μονόλογος σχηματίζει μία συνθήκη, η οποία αποδίδει στα υποκείμενα της εκφοράς προνομιακή πρόσβαση στην αλήθεια. Όπως θα δείξουμε στη συνέχεια, λόγω της ιδιότυπης λογικής του είδους, ο ρητορικός μονόλογος αξιοποιείται στο πλαίσιο συνθετικών μονοδραματικών έργων, στα οποία επιχειρείται η σύνθεση ενδεχόμενων αληθειών με μια ορισμένη βάση βεβαιότητας (βλ. αναλυτικά στην ενότητα Γ7).

Γ5. Ο μεικτός μονόλογος: Αλ. Σούτσος- Κ. Βάρναλης- Γ. Ρίτσος.

Ως μεικτός μονόλογος ορίζεται το μονοδραματικό είδος στο οποίο η δευτεροβάθμια πραγματικότητα παρουσιάζεται προοπτικοποιημένη, ο μονολογιστής αντιπαρατίθεται κατανοητικά σε μια ξένη προοπτική, αμυνόμενος ή επιτιθέμενος, αλλά αίρεται η απόλυτη κυριαρχία της προοπτικής του. Ο μονόλογος «Ο Ι. Καποδίστριας απολογούμενος επ' εθνικής συνελεύσεως»[538] αποτελεί χαρακτηριστικό δείγμα του είδους.

Στο ποίημα αξιοποιείται το προσδιορισμένο ποιόν του υποκειμένου της εκφοράς για να του αποδοθεί μία ιδιαίτερη προοπτική[539]. Με μία έννοια, αυτή της μεγέθυνσης υποτιθέμενων χαρακτηριστικών της προοπτικής του χαρακτήρα, η προοπτικοποίηση της δευτεροβάθμιας πραγματικότητας έχει εδώ οφθαλμοφανέστερο χαρακτήρα από εκείνον που έχει στους δραματικούς ή στους εκφραστικούς μονολόγους. Η γελοιοποίηση του

[538]. Αλ. Σούτσος, *Πανόραμα της Ελλάδος*..., ό.π., 39- 41.
[539]. Όπως υποστηρίξαμε, η "μίμηση" προοπτικής προκειμένου για χαρακτήρες που παριστούν ιστορικά πρόσωπα ισοδυναμεί με επινόηση προοπτικής. Βλ. ενότητα Β4.

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΡΑΤΑΣΟΥ

προσώπου το οποίο παριστά ο μονολογιστής υποστηρίζεται από την επιλογή να παρουσιάζεται η προοπτική του στον "σκελετό" της (με την έμφαση δηλαδή στην, κατά τον Σούτσο, δομή της). Ιδίως στην επωδό του ποιήματος τονίζεται εμφατικά το ειδοποιό, πάντα κατά τον ποιητή, χαρακτηριστικό της προοπτικής του Καποδίστρια, δηλαδή ότι είναι «ασύρραπτος»[540]: «Αι Αυλαί... Εγώ... το έθνος..., εξ ενός, εξ άλλου μέρους/ θεωρούντες... Είχα κι άλλα να σας πω... Πλην τι το κάμεις;/ Σ' εμποδίζουν, να λαλήσης, αι συμμαχικαί Δυνάμεις».

Ο μονολογιστής επιτίθεται εναντίον όσων τον κατηγορούν για ποικίλα αδικήματα σε βάρος του έθνους, ανάμεσα στα οποία το κυριότερο η αντισυγματικότητα των πολιτικών πράξεών του: «Θερμός είμαι δημοκράτης... Για το σύνταγμα πεθαίνω· [...]/ Υπερπλούτισα το γένος [...]/ Ημπορεί να διη ο Πλάστης εις των σπλάχνων μου το βάθος·/ η αγάπη της πατρίδος, να! το μοναχό μου πάθος»[541]. Η υπεράσπιση αυτή, βέβαια, διεξάγεται με όρους καρικατούρας, με κορύφωση την, επαναλαμβανόμενη στην επωδό, γενική "επιθετική" τακτική: «είχα λόγους ανωτέρους./ Αι Αυλαί... Εγώ... το έθνος..., εξ ενός, εξ άλλου μέρους/ θεωρούντες... Είχα κι άλλα να σας πω... Πλην τι το κάμεις;/ Σ' εμποδίζουν, να λαλήσεις, αι συμμαχικαί Δυνάμεις». Οι συγκεκριμένες αντιδράσεις του μονολογιστή, όπως γενικότερα η τακτική της επίθεσης, έχουν το χαρακτήρα της κατανοητικής- αξιολογικής απόκρισης και σκιωδώς εκείνον της συμφραστικής.

Στην περίπτωση του μεικτού μονολόγου ο τρόπος σύνθεσης δεν αξιοποιείται με τρόπο που να εξασφαλίζεται η μονοκρατορία της προοπτικής του μονολογιστή. Στους μεικτούς μονόλογους απαντούν, βέβαια, τακτικές απεύθυνσης οι οποίες αποβλέπουν στην αποσιώπηση του αποδέκτη, όπως και στα άλλα μονοδραματικά είδη. Στο συγκεκριμένο ποίημα απαντά ο μηχανισμός αποσιώπησης που συνδέεται με το είδος λόγου το οποίο μιμείται μορφικά ο μονόλογος, δηλαδή την απολογία, την έμμεση επίκληση της αλήθειας μέσω μαρτύρων (: «Υπερπλούτισα το γένος (μάρτυρες οι αδελφοί μου [...]»), την αναφορά στη μόνη αυθεντία του Πλάστη που μπορεί να γνωρίζει σε βάθος τον άνθρωπο («Ημπορεί να διη ο Πλάστης εις των σπλάχνων μου το βάθος·/ η αγάπη της πατρίδος, να! το μοναχό μου πάθος»[542]) και τη χρήση της προστακτικής.

---

[540]. Έτσι χαρακτηρίζεται η «διαλεκτική» του Καποδίστρια στο προλογικό σημείωμα του ποιήματος «Ο Ι. Καποδίστριας εις το συμβούλιόν του», (*Πανόραμα της Ελλάδος*..., ό.π., 25): «Αλλεπάλληλοι υπέρ εθνοσυνελεύσεως και συντάγματος αναφοραί διαφόρων επαρχιών του Κράτους ήρχοντο εις το συμβούλιον του Ι. Καποδίστρια, όστις άλλοτε με αγανάκτησιν και ύβρεις τας έρριπτε κατά γης, και άλλοτε *δια της συνήθους ασυρράπτου διαλεκτικής* του εζήτει να πείσει τους Υπουργούς του και τους Γερουσιαστάς, ότι της εθνικής συνελεύσεως η συγκρότησις και του συντάγματος η πραγματοποίησις δεν εσύμφερον κατ' ουδένα λόγον εις την Ελλάδα. Μιαν των τοιούτων ομιλιών του ηθέλησα να παρωδήσω εις τους ακόλουθους στίχους».

[541]. Ό.π., 40, 41.

[542]. Ό.π., 40, 41.

Αυτό, ωστόσο, το οποίο διαφοροποιεί τους μεικτούς μονολόγους από τα άλλα μονοδραματικά ποιήματα είναι ότι στο πλαίσιό του υπονομεύεται η λογική την οποία ευνοεί η μονολογική σύνθεση της εκφοράς. Η μονοκρατορία της προοπτικής του μονολογιστή καταργείται, όπως απαιτεί η ιδιαίτερη λογική του μεικτού είδους, και, μολονότι υπάρχουν τα τυπικά δείγματα απόπειρας να αποσιωπηθεί η αντίπαλη προοπτική, η τελευταία "νοθεύει" την εσωτερική συνοχή του λόγου του χαρακτήρα. Η υπονόμευση, ωστόσο, της μονοπροοπτικής λογικής, από τη σκοπιά της εισαγωγής μιας αντίπαλης προοπτικής, δεν είναι αποτέλεσμα εσωτερικής διαλογοποίησης. Η εσωτερική διαλογοποίηση δεν θίγει την ενότητα του χαρακτήρα, καθώς η ξένη προοπτική, ακριβώς όταν προκαλεί τις μέγιστες εσωτερικές συγκρούσεις στον λόγο του μονολογιστή, είναι οργανικά δεμένη με τη δική του. Εκεί, στον δραματικό μονόλογο, η προοπτική του μονολογιστή συγκροτείται, ακριβώς ως προοπτική που συγκρούεται με μία άλλη ή που αμύνεται έναντι μίας άλλης προοπτικής, της οποίας το ακριβές όριο μέσα στο λόγο του χαρακτήρα είναι, κάποτε, εξαιρετικά δύσκολο να εντοπιστεί. Αντίθετα, στον μεικτό μονόλογο, ο τρόπος που "διαπλέκεται" ο ξένος λόγος με τον λόγο του μονολογιστή είναι α- συνάρτητος, γιατί η εσωτερική λογική της προοπτικής του μονολογιστή έχει σχέση αμοιβαίου αποκλεισμού με τη λογική της ξένης· και οι δύο κρατούν τα "στεγανά" τους η μία έναντι της άλλης:

Υπερπλούτισα το γένος (μάρτυρες οι αδελφοί μου/ και τρεις τέσσαρες πιστοί μου,/ οπού τρέχουν πουρνό βράδυ με τα τάλαρα 'ς την τζέπη!)·/ πλην τους πρώτους της Ελλάδος ο καθένας πτωχούς βλέπει·/ πλην του Μπότζαρη ταις κόραις, τα παιδιά του Καραΐσκου/ άφησα να ζουν μ' ελέη, με μαζώματα του δίσκου·/ είχα λόγους ανωτέρους./ Αι Αυλαί... Εγώ... το έθνος..., εξ ενός, εξ άλλου μέρους/ θεωρούντες... Είχα κι άλλα να σας πω... Πλην τι το κάμεις;/ Σ' εμποδίζουν, να λαλήσης, αι συμμαχικαί Δυνάμεις.

Ημπορεί να δη ο Πλάστης εις των σπλάχνων μου το βάθος·/ η αγάπη της πατρίδος, να! το μοναχό μου πάθος./ Πλην κατέτρεξα τα φώτα· πλην διέφθειρα τα ήθη·/ πλην εις πλήθος κατασκόπων χρυσός άφθονος εχύθη·/ πλην ηθέλησα να σβύσω και μεγάλους και μικρούς·/ πλην να διω τους πρώτους όλους, επεθύμησα, νεκρούς·/ είχα λόγους ανωτέρους./ Αι Αυλαί... Εγώ... το έθνος..., εξ ενός, εξ άλλου μέρους/ θεωρούντες... Είχα κι άλλα να σας πω... Πλην τι το κάμεις;/ Σ' εμποδίζουν, να λαλήσης, αι συμμαχικαί Δυνάμεις[543].

Η ξένη προοπτική πουθενά δεν "αγγίζει" εκείνη του Καποδίστρια. Η συνύπαρξή τους δε στηρίζεται στην αξιοποίηση των πρωτοβάθμιων επικοινωνιακών δεδομένων, όπως

[543]. Ό.π., 40- 41.

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΡΑΤΑΣΟΥ

συμβαίνει στην περίπτωση της εσωτερικής διαλογοποίησης, αλλά στη δυνατότητα που προσφέρει η δευτεροβάθμια/ πεποιημένη εκφορά του λόγου να καθιερώνει ιδιαίτερα μοντέλα επικοινωνίας.

Σύμφωνα με το σύστημά μας, ένα μονοδραματικό ποίημα δεν είναι μεικτός μονόλογος όταν ο μονολογιστής αυτο- υπονομεύεται, με κριτήρια που παρουσιάζουν εσωτερική συνοχή, ούτε όταν η υπονόμευση έχει λιγότερο ή περισσότερο έντονο χαρακτήρα. Κάποιος ομιλητής μπορεί να παρουσιάζεται κυνικός, να μεταμελείται, να είναι ιδιαίτερα σκληρός με τον εαυτό του. Όλοι αυτοί οι τύποι κατανόησης του εαυτού δεν παρουσιάζουν το είδος του ψυχολογικού "κολλάζ" που διακρίνει τους μονολογιστές στο είδος του μεικτού μονολόγου.

Δεν είναι λίγοι οι εκφραστικοί μονόλογοι που βασίζονται στην σκληρή αυτο-κριτική του μονολογιστή, όπως ισχύει στο ποίημα «Παραλυμένου μετάνοια»[544]: «Ναι, θέλω μέσ' ς το δάκρυ μου να πνίξω την ορμή μου/ και δεν μπορώ, δεν έχω νου·/ τυφλός 'ς τα κάλλη τ' ουρανού,/ μισώ την ύπαρξή μου. [...]/ Κι εγώ 'ς το πανηγύρι σου, αγάπη μολυσμένη,/ βρήκα φθορά κι αφανισμό,/ και πνέω λύσσα, μαρασμό/ και κόλασι αναμμένη».

Στον εκφραστικό μονόλογο του Παλαμά «Ο Ιξίων» (τόμ. 18, *Τα περάσματα και οι χαιρετισμοί*, 1931, 300- 301), μπορούμε να διαπιστώσουμε σε ποιο βαθμό ένας εκφραστικός αυτο- κριτικός μονόλογος μπορεί να μοιάζει με τον μεικτό μονόλογο: «Από χαρές ανθρώπων και καλέσματα/ και αμάλαγος εζούσα και παρθένος,/ στόμα, τη βορά ξέρω, όχι το φίλημα·/ *και αχάριστος και αναθεματισμένος*./ Δε με πλάσανε θεοί. Δεν την ορέγομαι/ τη χαρά, κι ο κλαημός, κ' εκείνος ξένος./ Όμως *θριαμβεύω κι αλαλάζω ακούγοντας*,/ και αχάριστος κι αναθεματισμένος,/ *τον κεραυνό*. Σε λάκκο τον πατέρα μου/ τον έρριξα, τον έκαψα, αφρισμένος,/ με καίει το μίσος, κ' *είν' η οργή καμάρι μου*./ Και αχάριστος και αναθεματισμένος» (ό.π., 300). Οι χαρακτηρισμοί «αχάριστος και αναθεματισμένος», τους οποίους επαναλαμβάνει ο Ιξίωνας, μολονότι προφανώς προέρχονται από έναν ξένο λόγο, δεν δημιουργούν το αλλόκοτο αποτέλεσμα του μεικτού μονολόγου, κατά το οποίο ο μονολογιστής μοιάζει να λέει λόγια σε βάρος του, χωρίς να τα ελέγχει ο ίδιος. Ο μονολογιστής εδώ "άκουσε", αν δεν υπονοεί ότι προκάλεσε σκόπιμα, αυτούς τους χαρακτηρισμούς, και τους επαναλαμβάνει, ισχυριζόμενος ότι με αυτούς θριαμβεύει, ότι είναι το καμάρι του και ότι στο άκουσμά τους αλαλάζει.

Επιστρέφοντας στο θέμα της παρεμβολής της ξένης προοπτικής στο λόγο του μονολογιστή, στην περίπτωση του μεικτού μονολόγου, μένει να διευκρινιστεί ποια είναι η έκταση αυτής της ανοίκειας προοπτικής. Ως προς το θέμα της έκτασης, η ξένη προοπτική

[544]. Γ. Τσακασιάνος, *Άπαντα*, ό.π., 76- 78· το παράθεμα 76, 77.

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΡΑΤΑΣΟΥ

είναι δυνατόν να αποτελεί ένα ελάχιστο τμήμα του λόγου του υποκειμένου εκφοράς, όπως συμβαίνει στον ακόλουθο μεικτό μονόλογο του Βάρναλη από το σύνθεμα *Σκλάβοι Πολιορκημένοι* (*Ποιητικά*, 153- 154). Εδώ μιλούν τα τελώνια (οι διανοούμενοι) γύρω από την καμπάνα: «Ω δεκοχτούρα μπρούτζινη σε φωλιά μαρμαρένια!// [...] Πε μας, κι αν όλα χάνονται, μένουν αιώνιοι νόμοι/ Θεός και Πατρίδα κι Αρετή,- *Τριάδα*!- [...]// Ο θάνατος, ο θάνατος, πόσο γλυκός κι ωραίος/ στον κάμπο μέσα τον λουλουδισμένο/ για Δικιοσύνη, Λεφτεριά και ματωμένο Χρέος,/ -*για το Χρυσάφι το γερά κλεισμένο*!-/ Το θέλημά ναι της Ζωής, μέσα σε πτώματα σωρό/ βρύσες να θρέφει τα κλαριά του ο Δυνατός, δέντρο ιερό». Αν στον μονόλογο του Βάρναλη η α- σύμφωνη προοπτική είναι ελάχιστη σε έκταση, δεν θα μπορούσε, να περάσει απαρατήρητη. Η προοπτική των τελωνίων σχετίζεται με την αναφορά σε ιδέες όπως η Αλήθεια, έχει κανόνες της δεοντολογίας της τον Θεό, την Πατρίδα και την Αρετή, εξηγεί τον πόλεμο αναφερόμενη στη «Δικιοσύνη», τη «Λεφτεριά» και το «Χρέος» και θεωρεί νομοτέλεια της «Ζωής» την περαιτέρω ενδυνάμωση του «Δυνατού» με τον θάνατο των άλλων. Στο πλαίσιο αυτό ξένη είναι η διατύπωση που συσχετίζει τον πόλεμο με το «Χρυσάφι το γερά κλεισμένο», διαφοροποιούμενη επιπλέον με σημεία στίξης "παρενθετικά" από τον υπόλοιπο μονόλογο (όπως, ίσως, και το ειρωνικό «Τριάδα»).

Αντίθετα στον μεικτό μονόλογο του Ρίτσου «Αναποφάσιστοι» (τόμ. Α', 36), που ακολουθεί η α- σύμφωνη προοπτική είναι από την τέταρτη στροφή και μετά συνεχώς παρούσα: «Μας μένει η περηφάνεια μιας στιγμής/ ανταμοιβή και δικαιολογία·/ και βλέπουμε στο σχήμα της πυγμής/ γραμμένη του κενού την ευλογία.// Δειλοί, που δυσπιστούμε στη χαρά/ και μας τυλίγει η ανήσυχη γαλήνη/ να μένουμε στων χρόνων την ουρά/ μακριά από κάθε απόφαση κ' ευθύνη.// Πιστεύουμε σοφία μας: τη σιγή,/ αμφίρροποι σε ορμή και μεταμέλεια·/ κ' έξω απ' τον κίνδυνο καταφυγή/ της κριτικής σκορπίζουμε τα γέλια.// Στη σκέψη αυνανιζόμαστε γλυκά,/ στα μάτια μας γκρεμίζονται τα φώτα·/ κ' οι αισθήσεις ζουν, ενώ τα ιδανικά/ θλίψη φορούν την άγονη καπότα».

Χαρακτηριστικό του είδους, στο θέμα της εισαγωγής της ξένης προοπτικής, είναι ότι, αν ένας μεικτός μονόλογος μεταγραφεί σε ποίημα της απαγγελτικής κατηγορίας (με αντικατάστασης του πρώτου από το τρίτο γραμματικό πρόσωπο και απάλειψη των εισαγωγικών ρημάτων) αίρεται η έλλειψη συνοχής του χαρακτήρα και προκύπτει η αφηγηματική τεχνική αναπαράστασης λόγου, ο παράφωνος (ή α-σύμφωνος) ελεύθερος πλάγιος λόγος[545]. Αυτός ο τύπος αναπαράστασης λόγου είναι αμφίσημος, καθώς

[545]. Ο Ε.Π.Λ είναι τύπος λόγου, που αναπαριστά σκέψεις ή λόγια ενός χαρακτήρα ή μιας ομάδας (ιδεολογικής, αισθητικής, θρησκευτικής, κοινωνικής κ.λ.π.) με τα γραμματικά χαρακτηριστικά του πλάγιου λόγου, χωρίς τα εισαγωγικά ρήματα και τους συνδέσμους που τον εισάγουν. Ο Ε.Π.Λ δεν μπορεί να εντοπιστεί με τη χρήση αποκλειστικώς γραμματικών κριτηρίων. Ακόμη, όμως, και όταν υπάρχουν

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΒΑΤΑΖΟΥ

παρουσιάζει πλάγια το λόγο- προοπτική του χαρακτήρα, με τρόπο ειρωνικό. Κατά τη μεταγραφή, όσα τμήματα λόγου ενέπιπταν στην α-σύμφωνη προς του μονολογιστή προοπτική, μετατρέπονται σε αφηγηματικά σχόλια (επίσης α-σύμφωνα προς την προοπτική του αφηγημένου χαρακτήρα):

Μεταγραφή

Υπερπλούτισε το γένος (μάρτυρες οι αδελφοί του/ και τρεις τέσσαρες πιστοί του,/ οπού τρέχουν πουρνό βράδυ με τα τάλαρα ’ς την τζέπη!)·/ πλην τους πρώτους της Ελλάδος ο καθένας πτωχούς βλέπει·/ πλην του Μπότζαρη ταις κόραις, τα παιδιά του Καραΐσκου/ άφησε να ζουν μ’ ελέη, με μαζώματα του δίσκου·/ είχε λόγους ανωτέρους./ Αι Αυλαί... Αυτός... το έθνος..., εξ ενός, εξ άλλου μέρους/ θεωρούντες... Είχε κι άλλα να σας πει... Πλην τι το κάμεις;/ Σ’ εμποδίζουν, να λαλήσης, αι συμμαχικαί Δυνάμεις.

Ημπορεί να δη ο Πλάστης εις των σπλάχνων του το βάθος·/ η αγάπη της πατρίδος, να! το μοναχό του πάθος./ Πλην κατέτρεξε τα φώτα· πλην διέφθειρε τα ήθη·/ πλην εις πλήθος κατασκόπων χρυσός άφθονος εχύθη·/ πλην ηθέλησε να σβύσει και μεγάλους και μικρούς·/ πλην να διει τους πρώτους όλους, επεθύμησε, νεκρούς·/ είχε λόγους ανωτέρους./ Αι Αυλαί... Αυτός... το έθνος..., εξ ενός, εξ άλλου μέρους/ θεωρούντες... Είχε κι άλλα να σας πω... Πλην τι το κάμεις;/ Σ’ εμποδίζουν, να λαλήσης, αι συμμαχικαί Δυνάμεις.

Μεταγραφόμενο το κείμενο στην απαγγελτική κατηγορία, αποκτά την ειρωνική δομή η οποία αποτελεί σύνηθες φαινόμενο αυτής της κατηγορίας (ιδίως με τη μορφή του α-σύμφωνου Ε.Π.Λ.). Το σημαντικότερο, ωστόσο, είναι ότι μία τέτοια μεταγραφή φωτίζει την τάση του είδους του μεικτού μονολόγου να οικειοποιείται μια δυνατότητα της απαγγελτικής κατηγορίας, στο πλαίσιο, όμως, του επικοινωνιακού μοντέλου της μονοδραματικής. Στην απαγγελτική κατηγορία η προοπτική ενός χαρακτήρα είναι δυνατόν να συνυπάρχει με την αξιολόγησή της από τον αφηγητή. Η συνύπαρξη αυτή διαφεύγει από τον έλεγχο του χαρακτήρα. Στον μεικτό μονόλογο επίσης συνυπάρχει η προοπτική του μονολογιστή με μία αξιολόγησή της, χωρίς αυτό να μπορεί να αποδοθεί σε επιλογή του μονολογιστή, κάτι που πλήττει τη συνοχή του χαρακτήρα. Αυτού του είδους το μονοδραματικό ποίημα συνδέεται με τον πολύ άμεσο τρόπο μέσω του οποίου καταφέρει πλήγμα στον μονολογιστή και στο ήθος του. Για αυτό, λόγω δηλαδή της συγκεκριμένης λειτουργίας του, ο μεικτός μονόλογος δεν είναι ένα κατηγοριακό “λάθος”. Η μεταγραφή

γραμματικοί δείκτες, πέραν του τρίτου προσώπου (όπως η μετάθεση χρόνων), στον εντοπισμό του Ε.Π.Λ λαμβάνονται υπόψη υφολογικά και σημασιολογικά κριτήρια, όπως στοχεία «προφορικότητας», εκφράσεις της ομάδας ή της τάξης στην οποία ανήκει ο χαρακτήρας, ιδιολεκτικά στοιχεία και προσωπικοί επιτονισμοί, καθώς και αξιολογήσεις, ερμηνείες, κρίσεις, νοήματα που ανήκουν στον χαρακτήρα.

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΚΑΤΣΙΟΥ

των μεικτών μονολόγων συνοδεύεται από μια ουσιώδη λειτουργική απώλεια. Το γεγονός ότι ο λόγος καθίσταται συνεκτικός περιστέλλει τη λειτουργία της βίαιης υπονόμευσης την οποία υφίσταται ο μονολογιστής στον μεικτό μονόλογο, καθώς δίνει τη θέση της στην αμφισημότερη ειρωνική υπονόμευση.

Ο Σούτσος είναι σαφής ως προς τη λειτουργία του συγκεκριμένου ποιήματος που σχολιάσαμε πιο πάνω, αλλά και γενικότερα των μεικτών μονολόγων του. Σημειώνει: «*δια να καταστήσω γελοίαν* και να ματαιώσω την τοιαύτην επιχείρησίν του <της συγγραφής απολογίας του προς τη Γερουσία>, συνέθεσα το ακόλουθον ποιημάτιον <αυτό που σχολιάστηκε>»[546]. Ποιητές όπως ο ο Σοφ. Καρύδης, και αργότερα ο Γ. Σουρής, ακολουθούν τον τρόπο του Σούτσου και επιτυγχάνουν τη στηλίτευση ιστορικών προσώπων ή ηθών, που είναι η συνηθέστερη λειτουργία του μεικτού μονολόγου, μέσω της γελοιοποίησης. Η λειτουργία της στηλίτευσης προσώπων και ηθών με τη βοήθεια του μεικτού μονολόγου, χωρίς όμως το στοιχείο της καρικατούρας, είναι μια δυνατότητα που αξιοποιείται σε μεικτούς μονολόγους του Βάρναλη και του Ρίτσου.

Γ6. Ειδολογικές εκδοχές μιας επικοινωνιακής περίστασης: η *απαρνημένη*. Από τις «Φαρμακεύτριες» του Θεόκριτου στον R. Browning και τη «Φαίδρα» του Γ. Ρίτσου.

Σε αυτή την ενότητα θα δείξουμε πώς διαφοροποιείται, και σε ποιο βαθμό, ο τρόπος σχηματισμού μίας και της αυτής περίστασης σε διαφορετικά μονοδραματικά είδη[547]. Τα υποκείμενα της εκφοράς σε αυτή την περίσταση (η οποία έχει μεγαλύτερη συχνότητα εμφάνισης από άλλες στη μονοδραματική κατηγορία) είναι γυναικείοι χαρακτήρες. Η περίσταση στην οποία βρίσκονται οι μονολογίστριες ορίζεται από το ότι ο άνδρας τον οποίο επιθυμούν κρατά απόσταση από αυτές, είτε με τη χωρική έννοια είτε συναισθηματικά. Αν ο άνδρας παρίσταται (ως εγγεγραμμένος κειμενικά αποδέκτης, όπως συμβαίνει στην «Φαίδρα» (*ΤΔ*, 295- 315) του Ρίτσου), δεν ανταποκρίνεται στην επιθυμία τους.

---

[546]. Αλ. Σούτσος, *Πανόραμα της Ελλάδος*..., ό.π., 39. Ο Σούτσος χρησιμοποίησε συστηματικά τον μεικτό μονόλογο, για να γελοιογραφήσει τον Ι. Καποδίστρια, πρόσωπα του κύκλου του Καποδίστρια, και την πολιτική ηθική, την οποία, σύμφωνα με τον Σούτσο, ευνόησε ο κυβερνήτης.

[547]. Με τον όρο *περίσταση* δεν εννοούμε το θέμα για το οποίο μιλά η μονολογίστρια, αλλά τις συνθήκες, οι οποίες ορίζουν την εκφορά του μονολόγου. Έτσι, η περίσταση της απαρνημένης ορίζεται από το ότι ο αγαπημένος της μονολογίστριας έχει απομακρυνθεί από αυτήν ή την έχει απορρίψει. Στόχος αυτής της ενότητας είναι να σχολιαστούν οι διαφορετικοί τρόποι με τους οποίους αξιοποιείται η ίδια περίσταση σε όσο το δυνατόν περισσότερα μονοδραματικά είδη. Επιλέξαμε την περίσταση της απαρνημένης, διότι είναι αυτή που εμφανίζεται σε όλα τα μονοδραματικά είδη και έχει μεγάλη παράδοση, η οποία ξεκινά από τις *Ηρωίδες* του Οβιδίου και τις «Φαρμακεύτριες» του Θεόκριτου. Εκτός από τα δημοτικά τραγούδια τα οποία εντάσσονται σε αυτό τον κύκλο (βλ. υποσημείωση 572) είναι δυνατόν να αναφερθεί και η περίπτωση του κρητικού ποιήματος «Η απαρνημένη των Χανιώ», το οποίο, όπως υποθέτει ο Λ. Πολίτης («Παρατηρήσεις σε κρητικά κείμενα», *Κρητικά χρονικά* 12 (Ιαν.- Απρ. 1958), 300- 312· το κείμενο και τα σχετικά σχόλια: 300-305) αποτελεί «συνειδητή προσπάθεια διασκευής του Β' ειδυλλίου του Θεοκρίτου» και τοποθετείται χρονικά στις αρχές του 16ου αιώνα (ό.π., 303).

Συνηθέστερη αιτία της μοναχικότητάς τους είναι η απόρριψη[548] (αλλά και ο πόλεμος[549], η εργασία[550], ο θάνατος[551]). Σε κάθε περίπτωση ο άνδρας είναι αυτός από τον οποίο απορρέει η μοναχικότητα. Αυτός απορρίπτει, φεύγει για τον πόλεμο ή για να εργαστεί, πεθαίνει. Σε κάθε επίσης περίπτωση το καθοριστικό δεν είναι η πρόθεση του ανδρικού χαρακτήρα να στερήσει από τον γυναικείο την παρουσία του, αλλά το αποτέλεσμα, δηλαδή η ακύρωση της γυναικείας επιθυμίας καθεαυτή. Τα ποιήματα ανήκουν σε διαφορετικά μονοδραματικά είδη.

Στον εκφραστικό μονόλογο, όπου εγγράφονται τα περισσότερα ποιήματα αυτής της περίστασης, το αντικείμενο του λόγου είναι ο άνδρας, ο οποίος, παρά το ότι απουσιάζει, αντικατοπτρίζεται στο λόγο της μονολογίστριας:

«Η απατημένη»
Έχω στη μνήμη ζωντανή τ' άπιστου νέου τη χάρη[552].

«Καθώς 'φαίνει»
Και θύμαγέ μου το ληστή 'που μ' έχει θανατώσει,[553]

Σε αγάπησα, σγουρόμαλλο,/ ξανθό μου παλικάρι,/ και σε λιμπίστηκα χλωρό/ του ονείρου μου βλαστάρι.// Κ' είδα παντού στο διάβα σου/ 'Ρόδα τη γης να βγάνει/ Κ' εβύζαξα στα χείλι σου/ του πόθου το βοτάνι,[554]

«Χορός παρθένων», Παλαμάς (τόμ.1, *Τα τραγούδια της πατρίδος μου*, 1886, 159, 160)
Σας καμαρώνουμ', αγάπες μας!/ Με τι λεβέντικο κορμί,/ με τι λεβέντικη ορμή/ μας φεύγετε! [...]/ Να' ρθήτε πάλι σταυραϊτοί/ και νικηταί καμαρωτοί

«Το τραγούδι της παλλακής», Ζωή Καρέλλη (τ. Β', *Αντιθέσεις*, 1957, 110)

---

[548] «Η απατημένη» του Γ. Μαρκορά (*Ποιήματα*..., ό.π., 321), «Έφυγες» του Π. Πανά (*Έργα Αργίας*..., ό.π., 62- 63), «Καθώς 'φαίνει» του Τσακασιάνου (*Άπαντα*, ό.π., 181- 182), «Η λησμονημένη» του Βιζυηνού (*Άπαντα*, ό.π., 59- 60), «Η προδομένη» του Προβελέγγιου (*Ποιήματα παλαιά και νέα*, ό.π., 304), «Προσκυνήτρα εγώ» του Δροσίνη (τόμ. Β', *Φωτερά σκοτάδια*, ό.π., 121), «Της σειρήνας το τραγούδι» του Π. Βλαστού (*Η Αργώ*..., ό.π., 225- 238), «Μια γυναίκα» του Τ. Άγρα (*Τριαντάφυλλα*..., ό.π., 97- 99), [Σε αγάπησα, σγουρόμαλλο] του Κ. Χατζόπουλου (*Τα ποιήματα*, ό.π., 125- 126), «Ηρωδιάς» και «Το τραγούδι της Οφηλίας» της Ζωής Καρέλλη (τόμ. Β', *Αντιθέσεις*, 1957, 105- 107 και τόμ. Α', *Της μοναξιάς και της έπαρσης*, 1951, 207- 209), η «Φαίδρα» του Ρίτσου (*ΤΔ*, 295- 315).

[549]. «Χορός παρθένων» του Παλαμά (τόμ. 1, *Τα τραγούδια της πατρίδος μου*, 1886, 159), «Μιλεί μια γυναίκα» του Δροσίνη (τόμ. Β', *Πύρινη ρομφαία*, ό.π., 310), «Πηνελόπη» του Φ. Γιοφύλλη (*Ποίηση*..., ό.π., 180- 181).

[550]. Σπ. Πασαγιάννης, «Τα ξένα»: *Άπαντα*..., 117.

[551] «Η ερωμένη του κλέφτου» του Αλ. Ραγκαβή (*Ποιήματα*, ό.π., 53), «Η χήρα του ναύτη» του Δροσίνη (τόμ. Α', *Γαλήνη*, ό.π., 547).

[552]. Γ. Μαρκοράς, *Ποιήματα*..., ό.π., 321.

[553]. Γ. Τσακασιάνος, *Άπαντα*, ό.π., 181.

[554]. Κ. Χατζόπουλος, *Τα ποιήματα*, ό.π., 125- 126.

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΡΑΤΑΣΟΥ

Κλείνω τα μάτια για να μην ιδώ/ κι' αυτόν βλέπω μπροστά μου.

«Ηρωδιάς», Ζωή Καρέλλη (τόμ. Β', *Αντιθέσεις*, 1957, 105)
Στο γυάλισμα του ματιού μου/ έχει κολλήσει το ίχνος σου/ κι' ας μη θέλω να κρατώ την εικόνα σου,

Με τον τρόπο αυτό οι μονολογίστριες επιβεβαιώνουν τον συγκεκριμένο ανδρικό χαρακτήρα που αγαπούν, καθώς μόνον αυτός υπάρχει στο βλέμμα, στη μνήμη και τον λόγο τους. Αυτό, δηλαδή, που αποτελούν οι μονολογίστριες είναι ένας φυσικός (όραση) και νοερός (μνήμη) καθρέφτης της εικόνας του άνδρα.

Στους εκφραστικούς μονολόγους, ο ανδρικός χαρακτήρας ισοδυναμεί με το κέντρο, από το οποίο απορρέει η ολοκλήρωση των μονολογιστριών:

«Η απατημένη»[555]
γιατί να σέρνει αδιάκοπα θλίψης λαλιά τ' αηδόνι;/ Μήπως το ταίρι του γοργά δεν έτρεξε σιμά του;/ Ας κλάψω εγώ που είμ' άφτερο κι έρμο πουλί εδώ κάτου.

«Χορός παρθένων», Παλαμάς (τόμ.1, *Τα τραγούδια της πατρίδος μου*, 1886, 159, 160)
μας φεύγετε! κ' οι άμοιρες/ νοιώθουμ' από σας πατρίδα,/ πέρνουμ' από σας ελπίδα. [...]/ και να μας 'πήτε -άμοιρες!-/ τ' είνε του πολέμου η φρίκη/ και η δόξα και η νίκη.

Κ' εβύζαξα στα χείλι σου/ του πόθου το βοτάνι,/ κι' άπλωσα σαν αγράμπελη/ τη νιότη μου στην αγκαλιά σου/ κ' έπλεξα γύρω τάνθια της/ στεφάνι στα μαλλιά σου[556].

«Η ερωμένη του κλέφτου»[557]
'Στο στήθος σου επάνου/ στηρίζουμουν θερμόν,/ καθώς κισσός πλατάνου/ τυλίγει τον κορμόν.

Καθώς το άτομο που αποτελούσε για αυτές το κέντρο της ύπαρξής τους αποσύρεται, αρκετές προαναγγέλλουν τον θάνατό τους, τον εγκλεισμό τους σε μοναστήρι, την εγκατάλειψη των υποτιθέμενων θηλυκών συμπεριφορών, ή χαρακτηριστικών που κατοχυρώνουν το ανθρώπινο προσώπο (π.χ. της φωνής):

«Η ερωμένη του κλέφτου»
Εδώ φρικτός 'ς τη φύσι/ ο θάνατος περνά[558]

[555]. Γ. Μαρκοράς, *Ποιήματα*..., ό.π., 321.
[556]. Κ. Χατζόπουλος, *Τα ποιήματα*, ό.π., 126.
[557]. Αλ. Ραγκαβής, *Ποιήματα*, ό.π., 54.

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΡΑΤΑΣΟΥ

«Η λησμονημένη»

’Γω μόνον μια καρδιά πιστή/ είχα να τον χαρίσω./ Τώρα ραγίσθηκε κι’ αυτή-/ Πάρ’ μου την, Πλάστη, ’πίσω!...[559]

«Χορός παρθένων», Παλαμάς (τόμ.1, *Τα τραγούδια της πατρίδος μου*, 1886, 160)

Όμως, αν γράφτηκε, αγάπες μας,/ να μη ξαναγυρίστε πλειά,/ θ’ ανοίξη ο Χάρος μια αγκαλιά [...]/ Κι’ αν ο Θεός, αχ! αγάπες μας!/ Δε’ μας γλυτώση απ’ τη ζωή,/ της συμφοράς την αλοή/ θε να γλυκάνουμ’ άμοιρες,/ μέσα ’ς άλλο κοιμητήρι.../ καλογρηές ’ς το μοναστήρι.

«Η χήρα του ναύτη»[560].

Θάλασσα, λάμια αχόρταγη, που τρως τα παλληκάρια,/ κ’ έφαγες και τον άντρα μου πριν τον χαρώ τρεις χρόνους,/ όσα καλά με στόλιζαν κόρη και παντρεμένη/ πάρε τα εσύ να τα χαρής· της χήρας δεν της πρέπουν./ Πάρε το σκουφομάντιλο το φλουροστολισμένο, [ακολουθεί παράθεση στολιδιών]

«Καθώς ’φαίνει»[561]

Θυμάσαι; πρώτα σώλεγα τραγούδια της ψυχής μου,/ και συ ακλουθούσες μυστικά τον ήχο της φωνής μου./ Ξέμαθα τώρα! η γλώσσα μου τραγούδια δεν σου λέει·/ έκλεισε πεια το στόμα μου και η καρδιά μου κλαίει. [η μονολογίστρια απευθύνεται στη σαΐτα της]

Στο ποίημα του Μαρκορά «Η απατημένη», το σχήμα αυτό περιπλέκεται, καθώς η μονολογίστρια αρνείται να πεθάνει: «Έχω στη μνήμη ζωντανή τ’ άπιστου νέου τη χάρη./ Μνήμη γλυκύτατη, αγκαλιά στον Άδη θα με πάρει,/ πως θα τη σβύσει ο θάνατος όταν στο νου μου βάνω,/ βραχνά φωνάζω κλαίοντας: Δε θέλω να πεθάνω!»[562]. Διαπιστώνουμε, όμως, ότι η άρνηση θανάτου απορρέει από την επιθυμία της μονολογίστριας να συνεχίσει να υπάρχει ως μνήμη/ τόπος, όπου συγκρατείται η εικόνα του της ανδρικής χάρης.

Ο λόγος αυτών των μονολογιστριών βλέπει μόνο τον αγαπημένο, δηλαδή το αντικείμενο του λόγου τους και οι μονόλογοι έχουν αποκλειστικά εκφραστική λειτουργία. Από αυτή την άποψη, η εμμονή στην αναπαράσταση γυναικείων χαρακτήρων (από άνδρες ποιητές) στο πλαίσιο του εκφραστικού μονολόγου, ενδεχομένως να μην αποτελεί αναπαράσταση του Άλλου, όπως έχει υποστηριχθεί αίφνης ότι ισχύει για τον δραματικό

---

[558]. Αλ. Ραγκαβής, *Ποιήματα*, ό.π., 55.
[559]. Γ. Βιζυηνός, *Άπαντα*, ό.π., 60.
[560]. Γ. Δροσίνης, τόμ. Α’, *Γαλήνη*, ό.π., 547.
[561]. Γ. Τσακασιάνος, *Άπαντα*, ό.π., 181.
[562]. Γ. Μαρκοράς, *Ποιήματα*..., ό.π., 321.

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΡΑΤΑΣΟΥ

μονόλογο[563], αλλά επιβεβαίωση του εγώ, με τη χρήση ενός φερέφωνου. Αν ισχύει κάτι τέτοιο, ο εκφραστικός μονόλογος, προκειμένου για την συγκεκριμένη περίσταση, δεν δίνει φωνή στην ετερότητα, αλλά αποτελεί μία ενδιαφέρουσα, ναρκισιστικής υφής[564], εκδοχή μονοδραματικής ποίησης.

Οι περισσότεροι εκφραστικοί μονόλογοι έχουν μία λειτουργία αγωγής, στο πρωτοβάθμιο επίπεδο. Αναπτύσσουν μία ορισμένη προοπτική που υποτίθεται ότι εκφράζει την εμπειρία και τον συναισθηματικό κόσμο της γυναίκας, περιπλέκοντας την αντίδραση των αναγνωστών στο βαθμό που ανθίστανται σε αυτή την προοπτική. Οι μονόλογοι αυτού του τύπου υποτίθεται ότι παριστούν την "γυναικεία" εμπειρία, προϋποθέτουν ότι υπάρχει αδιάρρηκτη συνέχεια ανάμεσα στη ζωή (η εμπειρία της Γυναίκας) και στο κείμενο (το Θηλυκό), ότι υπάρχει μια μιμητική σχέση, κατά την οποία η εικόνα της μονολογίστριας αντικατοπτρίζει μία πραγματικότητα· ότι, τέλος, γράφεται ένας μονόλογος, ο οποίος αναπαριστά τη Γυναίκα (κείμενο με φύλο) και δεν αναπαράγεται ένας Θηλυκός κώδικας (κειμενικότητα του φύλου).

Σε αυτό το πλαίσιο, μπορούμε να κατανοήσουμε την ιδιοτυπία του εκφραστικού μονολόγου «Ηρωδιάς» της Ζωής Καρέλλη. Η ιδιοτυπία αυτού του μονολόγου έγκειται στην ανοικειωτική λειτουργία την οποία επιτελεί στο συμφραζομένο της ειδολογικής κατάταξής του στους εκφραστικούς μονολόγους και μάλιστα εκείνους οι οποίοι αφορούν στην περίσταση της μοναχικής γυναίκας. Η "αφύσικη" διαύγεια με την οποία η Ηρωδιάδα εποπτεύει τη θέση της και περιγράφει το συναισθηματικό φάσμα που παραδειγματοποιείται στον εκφραστικό μονόλογο, η εγκεφαλικότητα της διατύπωσης, η συσσώρευση μοτίβων της θηλυκής προοπτικής (δηλαδή, της κατασκευασμένης γυναικείας προοπτικής) δημιουργούν ένα ανοικειωτικό αποτέλεσμα. Η «Ηρωδιάδα» ανοικειώνει τη ναρκισιστική υφή του εκφραστικού μονολόγου αυτής της περίστασης, καθώς δεν μοιάζει με καμία από τις αναπαραστάσεις των άλλων μονολογιστριών, αλλά *λέει* τι αναπαριστούν οι άλλες. Ο κατασκευασμένος χαρακτήρας της θέτει εν αμφιβόλω τη μιμητική υπόθεση στην οποία βασίζονται οι υπόλοιποι μονόλογοι.

---

563. Dorothy Mermin, «"The fruitfull feud of hers and his": Sameness, Difference, and Gender in Victorian Poetry»,*Victorian Poetry* 33 (1995), 149-168.

564. Περισσότερα για τον τρόπο με τον οποίο οι ναρκισιστικές δομές σχετίζονται με την Ετερότητα, βλ.: Mary Jacobus, *Reading Woman. Essays in Feminist Criticism*, Λονδίνο, Methuen, 1986, ιδίως το «The Difference of View» 27- 40. Στο σημείο αυτό πρέπει να διευκρινιστεί ότι η "αναπαράσταση" του Άλλου ως επιβεβαίωση του εγώ δεν απορρέει αυτονόητα από τα δεδομένα του είδους, δηλαδή την έλλειψη διασταύρωσης της προοπτικής του μονολογιστή με ξένες προοπτικές. Στον μονόλογο, για παράδειγμα, «Τυανεύς γλύπτης» (βλ. αναλυτικά στην ενότητα Γ3) ο λόγος του ομιλητή δεν βασίζεται στο χαρακτηριστικό της εσωτερικής διαλογοποίησης (είναι, όπως υποστηρίξαμε, εκφραστικός μονόλογος). Αυτό όμως δεν σημαίνει ότι ο μονολογιστής (ως αναπαράσταση του Άλλου) αποτελεί επιβεβαίωση του ποιητικού εγώ.

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΡΑΤΑΣΟΥ

Σε άλλες περιπτώσεις βρίσκομαστε στο όριο του μεικτού μονολόγου. Αυτό ισχύει στον μονόλογο «Μιλεί μια γυναίκα»[565]. Η αποχώρηση του αγαπημένου (ο οποίος φεύγει για τον πόλεμο) επίκειται: «Την ώρα ενός ωραίου κινδύνου/ κάνε φτερά να την προφτάσης·/ *το άκουσμα του δικού μου θρήνου*/ *μη σε πλανέση* και δειλιάσης.// Πήγαινε! Απ' τα συντρίμμια εκείνου/ του χωρισμού δεσμά θα πλάσης/ χρυσά. -Του πόνου μου άξιος γίνου/ και φύγε! -*Αν μείνης θα με χάσης*.// *Θέλει η γυναίκα* απ' τον καλό της/ κοντά στο χάρισμα της νιότης/ νάχη την τόλμη, αντρίκια χάρη.// Κ' η Πηνελόπη, χωρισμένη,/ τον Οδυσσέα πιστή προσμένει/ γιατί τον ξέρει παλικάρι». Η μονολογίστρια εδώ δηλώνει ότι ο θρήνος της είναι πλάνος και, ότι όταν λέει "μείνε", εννοεί το ακριβώς αντίθετο από αυτό που λέει. Στην ίδια κατεύθυνση λειτουργεί και η τριτοπρόσωπη διατύπωση του τι "θέλει" (εν γένει) η γυναίκα.

Προτού εξετάσουμε αυτή την περίσταση από τη σκοπιά του δραματικού μονολόγου, είναι σκόπιμο να δούμε την κωμική εκδοχή της εγκατάλειψης στον μονόλογο «Έφυγες»[566] του Π. Πανά. Ο Π. Πανάς αποπειράθηκε να παρουσιάσει μια μονολογίστρια, η οποία ερμηνεύει την εγκατάλειψή της με έναν τρόπο, ρηχό βέβαια, αλλά οπωσδήποτε ιδιαίτερο σε σχέση με τον καθιερωμένο των περισσότερων εκφραστικών μονολόγων ανάλογης περίστασης. Η μονολογίστρια δηλώνει εμφατικά ότι αγαπά τον άπιστο, ότι αισθάνεται ταπείνωση από την προδοσία του, αλλά αφήνει, ακόμη, να υπονοηθεί ότι διαθέτει το στοιχειώδες ένστικτο αυτοσυντήρησης που την οδηγεί στην αντικατάστασή του. Σκοπεύει να βάλει «στη θέση του» τέσσερις άλλους: «Ρόδο μου, ρόδο μου εύμορφο, ρόδο κανακευμένο!/ Έφυγες, και με άφησες μόνη μου εδώ να μένω.../ Έφυγες την καρδούλα μου μαζή σου την επήρες./ Άοι! τι κακό της άμοιρης, μου φύλαγαν οι Μοίρες!/ Πώς θάμαι τα Χριστούγεννα, και πώς τον Άι- Βασίλη;/ *Πώς τώρα θα γελάσουνε τα μαραμένα χείλη*;.../ Και πώς θα παρηγορηθώ; Με τι καρδιά, οιμένα!/ *θα βλέπω' στον καθρέφτη μου τα μάτια μου πρισμένα*,/ από αγρύπνια, από δάκρυα οπού δια σε θα χύνω;.../ Σκληρόκαρδε! εξ αιτίας σου πόσα φαρμάκια πίνω!/ Και συ τα συλλογίζεσαι; Α! Όχι, ο έρωτάς σου/ έρωτας ήταν της στιγμής. Ποτέ, ποτέ η καρδιά σου/ 'σ τα στήθια δεν εχτύπησε δια εμέ αναμμένη.../ Ενόμιζες με χρήματα πως είναι πληρωμένη/ η φλογερή η αγάπη μου· πως του φιλιού μου η χάρι/ πουλειέται κι' αγοράζεται σαν σίκαλι, σαν στάρι.../ Έτσι;... Ας ήναι. Απόφασι χρειάζεται μεγάλη.../ Αφού εσύ θυμίαμα προσφέρνεις τώρα σε άλλη,/ κ' εγώ σφαλνώ την πόρτα μου και δεν σου ανοίγω άλλο./ Τέσσαρους δε 'ς τη θέσι σου *για πείσμα* σου θα βάλω.../ Όχι· *ποτέ ας μην ειπή η ανθρώπινη κακία*,/ *πως θα περάση τον καιρό με δάκρυα η Σοφία*...».

---

[565]. Γ. Δροσίνης, τόμ. Β', *Πύρινη Ρομφαία*, ό.π., 311.
[566]. *Έργα Αργίας*, Ό.π., 62-63.

Η δομή της αυτοϋπονόμευσης, χαρακτηριστική του κωμικού μονολόγου, εδώ αφορά στην οικονομική πλευρά της σχέσης της Σοφίας με τον «σκληρόκαρδο», τη σημασία της οποίας η ίδια υποβαθμίζει[567], αλλά αναγνωρίζει την ύπαρξή της, καθως και στο χρονικό διάστημα, στο πλαίσιο του οποίου η μονολογίστρια εντοπίζει τις συνέπειες της εγκατάλειψης (: «Πώς θάμαι τα Χριστούγεννα, και πώς τον Άι- Βασίλη;»). Έχοντας υπόψη τα δάκρυα και τον θρηνητικό λόγο των μονολογιστριών στους εκφραστικούς μονολόγους, την πραγματική μοναχικότητά τους (αυτές και το αντικείμενο του λόγου τους), είναι δυνατόν να παρατηρήσει κανείς ότι η Σοφία διαφέρει[568]. Εξάλλου τα δάκρυα για τα οποία μιλάει η μονολογίστρια δεν υπάρχουν στο παρόν του μονολόγου: «Με τι καρδιά, οιμένα!/ *θα βλέπω'* στον καθρέφτη μου τα μάτια μου πρισμένα,/ από αγρύπνια, από δάκρυα οπού δια σε *θα χύνω*;». Η Σοφία αισθάνεται πως η προοπτική της προς το αντικείμενο του λόγου της διαμεσολαβείται από μια άλλη προοπτική, αυτή της «ανθρώπινης κακίας», και ότι πρέπει να υπερασπίσει τον εαυτό της έναντι αυτής της ξένης προοπτικής. Προετοιμάζει τον τρόπο με τον οποίο θα αντιδράσει στην απόρριψη υπό την πίεση του βλέμματος των άλλων και, με αυτή την έννοια, δεν είναι μόνη της.

Το χαρακτηριστικό αυτό, το οποίο σχηματίζεται με την εμφατικότητα που προσιδιάζει στον κωμικό μονόλογο, απαντά και στον δραματικό μονόλογο. Στον δραματικό μονόλογο, οι μονολογίστριες αισθάνονται βαρύ το βλέμμα κάποιου άλλου, μετά την προδοσία ή μετά από την απόρριψη:

«The Laboratory»[569]

He is with her, and they know that I know/ where they are, what they do; they believe my tears flow/ while they laugh, laugh at me, at me fled to the drear/ empty church, to pray God in, for them! - I am here.

«Φαρμακεύτριες»

---

[567]. Ο Π. Πανάς δεν διακωμωδεί τη μονολογίστρια, *επειδή* είναι γυναίκα, στο θέμα της οικονομικής πλευράς του έρωτα. Τουλάχιστον, έτσι μπορεί κανείς να υποστηρίξει, λαμβάνοντας υπόψην τον "δίδυμο" θεματικά κωμικό μονόλογο «Τη Λυβία» (*Έργα Αργίας*..., ό.π., 65), ο οποίος εκφέρεται από ανδρικό χαρακτήρα.

[568]. Να διευκρινίσουμε ότι αυτό δεν σημαίνει πως ο Πανάς έχει αναπαραστήσει έναν επαρκέστερο και γνησιότερο λόγο προς κάποιον υποτιθέμενα γυναικείο. "Ιδεώδης" θηλυκός λόγος (με την έννοια ότι αποδίδει την ουσία, την πραγματικότητα του γυναικείου λόγου) δεν υπάρχει. Λαμβάνοντας υπόψη τους άλλους "γυναικείους" μονολόγους του Πανά και τον ένα ανδρικό αντίστοιχης περίστασης («Τη Λυβία», *Έργα Αργίας*..., ό.π., 65), μπορούμε να υποστηρίξουμε ότι κατασκευάζει έναν άλλο τύπο λόγου (: θηλυκό αλλά και αρσενικό) πάνω στο θέμα των ερωτικών σχέσεων. Σε αυτόν τον τύπο λόγου, παρουσιασμένου με τις προδιαγραφές του κωμικού μονολόγου, η προοπτική του ομιλούντους υποκειμένου προς την ερωτική σχέση διαμεσολαβείται από την προοπτική τρίτων, από την κοινωνική προοπτική.

[569]. «Είναι μ' αυτή και ξέρουν ότι ξέρω πού είναι και τι κάνουν· νομίζουν πως τα δάκρυα μου κυλούν, ενώ αυτοί γελούν, γελούν μ' εμένα· εμένα να' χω τρέξει στην άδεια, θλιβερή εκκλησιά για να προσευχηθώ για αυτούς! -Εδώ είμαι». Το «εδώ» της μονολογίστριας είναι το εργαστήριο από όπου προμηθεύεται το δηλητήριο για να σκοτώσει την ανταγωνίστριά της.

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΒΑΤΑΣΟΥ

πού πετά, χαμένη ο λογισμός σου;/ Παιχνίδι σου κατάντησα, σιχαμερή, και σένα; [...] Και τώρα που' μαι μοναχή, πούθε να κλάψω πρώτα/ τον έρωτα; (σ. 425, 426)[570]

«Φαίδρα» (ό.π., 305)

πως θ α γ υ ρ ί σ ω π ί σ ω· κ' είμουν κιόλας κ ε ι μ έ σ α, ε δ ώ μ έ σ α / στη θέση μου κάτω απ' τη λάμπα, στο τραπέζι,/ κοιτάζοντας πίσω απ' τα ποτήρια, πάνω απ' τους ώμους σας κι απ' την αδιάφορη ματιά σας/ έξω απ' το μακρινό παράθυρο, προς τη διάφανη νύχτα όπου είχα δραπετεύσει για λίγο,/ απ' όπου είχα επιστρέψει πιο θλιμμένη, γερασμένη και σαν ταπεινωμένη/ μέσα σε μια οργισμένη περηφάνεια, να μετράω, να ελέγχω/ με τα δικά σας μέτρα τις κινήσεις μου [...]/ Δεν ξέρω πια πού να μείνω,/ έτσι πολιορκημένη απ' τους ίσκιους μου, πιο φανερή τώρα,/ όρθια θαρρώ καταμεσίς του κόσμου, προδομένη, περίβλεπτη,/ στόχος των δούλων, των σκύλων, του αφέντη, εσένα, να βλέπω/ τις διαρκείς μεταμορφώσεις των ίσκιων μου·

Αυτές οι μονολογίστριες δεν είναι στην πραγματικότητα μόνες τους. Αισθάνονται να ελέγχονται από κάποια μη- οικεία προοπτική, υπό το βάρος της οποίας η εμπειρία της μοναχικότητας, περιπλέκεται και γίνεται εμπειρία της ταπείνωσης[571].

Να επισημανθεί ότι στους τρεις μονολόγους οι μονολογίστριες δηλώνουν («Φαρμακεύτριες», «The Laboratory») ή υπονοούν («Φαίδρα») ότι σχεδιάζουν την εξόντωση του άνδρα που τις απέρριψε («Φαρμακεύτριες», «Φαίδρα») ή της γυναίκας η οποία έχει κερδίσει τον άνδρα που θέλουν για τον εαυτό τους («The Laboratory»)[572]. Με τους δύο τελευταίους δραματικούς μονολόγους, τις «Φαρμακεύτριες» και τη «Φαίδρα» θα ασχοληθούμε παρακάτω.

Το ποίημα του Θεόκριτου «Φαρμακεύτριες»[573] χωρίζεται σε δύο μέρη, με βάση την παράμετρο της απεύθυνσης. Στο πρώτο μέρος («Φέρε ταις δάφναις, Θεστυλί, φέρε μου εδώ τα φίλτρα»- «'Σ το δώμα εκείνον σύρε μου τον άνδρα, σουσουράδα.» σ. 424- 426) η μονολογίστρια Σιμαίθα απευθύνεται στην υπηρέτριά της, τη Θέστυλη. Στη συνέχεια η

[570]. Λέγοντας «μοναχή», εννοεί χωρίς το, κατ' αυτήν, χαιρέκακο βλέμμα της υπηρέτριας.

[571]. Η Ηρωδιάδα θεματοποιεί συναισθήματα τα οποία δραματοποιούνται στον δραματικό μονόλογο αυτής της περίστασης: «κι' είναι η αγάπη μου για σένα/ από ντροπή καμωμένη, ταπείνωση/ και μαζύ οδυνηρή περηφάνεια» (τόμ. Β', *Αντιθέσεις*, 1957, 105- 107· το παράθεμα: 107).

[572]. Σε μονολόγους αυτής της περίστασης στα δημοτικά τραγούδια, η εξόντωση του άπιστου άνδρα δεν είναι κυριολεκτική, αλλά επαφίεται στην ενδεχόμενη υλοποίηση κατάρας την οποία εκφέρει η μονολογίστρια. π.χ. «Θέλω να τον καταρασθώ, μ' αχ μου πονεί η καρδιά μου,/ μα κάλλι' ας τον καταρασθώ, κι ας κάμ' ο Θεός τι θέλει»: Cl. Fauriel, *Ελληνικά δημοτικά τραγούδια*, τόμ. Α': *Η έκδοση του 1824- 25*, εκδ. επιμ. Α. Πολίτης, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 1999, 272.

[573]. *Theocritus*, τόμ. Α', ό.π., 16. Οι παραπομπές στο εξής θα ενσωματώνονται στο κυρίως κείμενο με ένδειξη σελίδας. Το συγκεκριμένο ποίημα έχει ήδη χαρακτηριστεί δραματικός μονόλογος με την επίκληση δύο διαφορετικών κριτηρίων: της ρεαλιστικής ψυχολογικής απεικόνισης (βλ.: W.R. Johnson, *The Idea of Lyric...*, ό.π., 167) και της σύγκρουσης κρίσης/ συμπάθειας (βλ.: G. O. Hutchinson, *Hellenistic Poetry*, ό.π., 153, 159- 160). Δύο ακόμη μονόλογοι του Θεόκριτου, ο «Κώμος» και ο «Βουκολίσκος», αναπτύσσουν επίσης την περίσταση της ερωτικής απόρριψης, αλλά από την ανδρική σκοπιά, καθώς και οι δύο μονολογιστές δεν επιτυγχάνουν την ανταπόκριση που επιθυμούν.

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΡΑΤΑΖΟΥ

Σιμαίθα είναι μόνη της και απευθύνεται στη Σελήνη. Η ιστορία που στοιχειοθετεί την περίσταση έχει ως εξής: Η Σιμαίθα πείθεται από μία φίλη της να παρακολουθήσει μια τελετή για την Αρτέμιδα. Εκεί βλέπει τον Δέλφη, τον ερωτεύεται και υποφέρει επί δέκα ημέρες από τον πόθο της για αυτόν. Αναγκάζεται να στείλει την υπηρέτριά της να τον καλέσει σπίτι της. Όταν ο Δέλφης εμφανίζεται, τη βεβαιώνει ότι θα πήγαινε σπίτι της, ακόμη και αν εκείνη δεν τον καλούσε. Ο Δέλφης, αρχικά, επισκέπτεται καθημερινά τη Σιμαίθα. Κατά την ημέρα, ωστόσο, η οποία ορίζεται από την εκφορά του μονολόγου, ο Δέλφης έχει να πάει στο σπίτι της δώδεκα μέρες. Το πρωί της ίδιας μέρας, γνωστή της Σιμαίθας την πληροφόρησε ότι ο Δέλφης έχει ερωτευτεί κάποιο άλλο πρόσωπο.

Ο μονόλογος παρουσιάζεται ως αντίδραση της Σιμαίθας σε αυτές τις εξελίξεις. Ο τρόπος με τον οποίο αντιδρά η Σιμαίθα στην απιστία του Δέλφη είναι διπλός. Προετοιμάζει το έδαφος, με μια μαγική τελετή, ώστε η συνάντηση που προγραμματίζει να έχει με τον Δέλφη την επόμενη ημέρα, να οδηγήσει στη συμφιλίωση με τον εραστή της. Η μαγική τελετή αποβλέπει στην ερωτική μεταστροφή του Δέλφη: «Φέρε ταις δάφναις, Θεστυλί, φέρε μου εδώ τα φίλτρα·/ με πρόβειο κόκκινο μαλλί στεφάνωσε τη στάμνα·/ τον άνδρα θέλω, που σκληρός μου εγίνη, να μαγέψω,/ [...]'Σ του Τιμαγήτου αύριο θα τρέξω την παλαίστρα/ για να του ειπώ 'ς το πρόσωπο πόσα γι' αυτόν παθαίνω./ Ωστόσο τούτα 'ς τη φωτιά θα ρίξω να τον δέσουν·» (σ. 424).

Όταν η τελετουργία ολοκληρώνεται, μαθαίνουμε ότι η Σιμαίθα δεν σκοπεύει να περιοριστεί στη μαγεία: «Μιαν σαύραν αύριο για σε κακό πιοτό θα τρίψω» (σ. 426). Στο τέλος του μονολόγου αποκαλύπτεται ο λόγος για τον οποίο, εκτός από τα μάγια, η Σιμαίθα θα ετοιμάσει και δηλητήριο («κακό πιοτό»). Πρόθεσή της είναι να σκοτώσει τον Δέλφη, στην περίπτωση που δεν θα έχει αποτέλεσμα η μαγική τελετή και θα συνεχίσει να την αδικεί[574]: «Με τούτα ελπίζω σήμερα τα μάγια να τον δέσω,/ αλλ' αν ακόμη βαρετός μου γίνη, μα ταις Μοίραις/ 'ς ταις πύλαις όχι δεν αργεί του Άδη να κτυπήση·/ τέτοια του έχω

[574]. Ο Gow δίνει την εξής ερμηνεία (*Theocritus*, έκδ. A. S. F. Gow, τόμ. B', Cambridge, Cambridge University Press, 1952, 40, 46) για τη διπλή τακτική της Σιμαίθας: «Η αγάπη και η επιθυμία για εκδίκηση (στ. 160 και ίσως 58) συνυπάρχουν στο μυαλό της Σιμαίθας, και ο [στίχος] 23 ακούγεται εκδικητικός· αλλά το ρεφραίν προσδιορίζει τον τόνο και το σκοπό του ποιήματος και καθιστά κάπως άτοπη την ιδέα του να του κάνει κακό. Η αγάπη είναι φωτιά (στ. 133) [...] και τα μάγια αναμφίβολα στοχεύουν όχι να κάνουν κακό στον Δέλφη, αλλά να του ξυπνήσουν το πάθος [...]. Το "κακόν ποτόν" υπονοεί ότι το φίλτρο αποβλέπει να βλάψει τον Δέλφη παρά να τον κάνει να επιστρέψει [...]. Η Σιμαίθα είναι ικανή για απεγνωσμένες πράξεις και στον 159 λέει κάτι τέτοιο, αλλά ο στόχος της μαγικής πράξης είναι η ανάκτηση του Δέλφη και εδώ, πιθανότατα, σκέφτεται όχι φόνο, αλλά ένα επικίνδυνο ερωτικό φίλτρο [...], γιατί οι σαύρες έχουν θέση στην ερωτική μαγεία». Η συγκεκριμένη εκτίμηση, ότι αφού η Σιμαίθα αγαπάει δεν μπορεί να σχεδιάζει τον φόνο του Δέλφη, δεν έχει οποιαδήποτε κειμενική βάση, γιατί η απειλή της Σιμαίθας είναι σαφής. Επιπλέον, η εικόνα της γυναίκας που οδηγείται στη φυσική εξόντωση εκείνου που, κατά την άποψή της, την αδικεί, δηλαδή της γυναίκας ως επικίνδυνου και ενεργητικού πλάσματος, εμφανίζεται στον δραματικό μονόλογο. Αναφέρομαστε, ωστόσο, στη συγκεκριμένη άποψη γιατί εκφράζει μία "εξορκιστική" στάση αυτής της εικόνας της γυναίκας, η οποία προάγεται στους δραματικούς μονολόγους, όπως εξορκιστική μπορεί να θεωρηθεί και η εικόνα της γυναικείας αντίδρασης στην προδοσία, στους εκφραστικούς μονολόγους, σε ορισμένους από τους οποίους, όπως αναφέρθηκε, η γυναίκα επιλέγει το δικό της θάνατο.

φοβερά φαρμάκια φυλαγμένα,/ που κάποιος ξένος μούδωκεν Ασσύριος, δέσποινά μου» (σ. 429).

Η Σιμαίθα προσεγγίζει το αντικείμενο του λόγου της, δηλαδή τον έρωτά της για τον Δέλφη, με λέξεις και εκφράσεις που έχουν παραδειγματική σχέση με τη φωτιά. Η "φλογερή" επιθυμία της ορίζει τον τρόπο με τον οποίο ερμηνεύει τη σιωπή και τη δωδεκαήμερη απουσία του Δέλφη και, κυρίως, το πώς απαντά σε αυτή: «Ωστόσο τούτα στη φωτιά θα ρίξω να τον δέσουν» (σ. 424), «Αλεύρια πρώτα καίω σου· αλλά πασπάλιζέ τα/ συ Θεστυλί μου· [...] Πάσσιζε και "τα κόκκαλα", λέγε, "του Δέλφι ραίνω" [...] Ο Δέλφης μου' δωσε καϋμούς, κ' εγώ για κείνον καίω/ τούτη τη δάφνη, κι ως αυτή κροτώντας αναλάμπει/ κι άναψε ξάφνου, και ουδέ καν τη στάχτη της θωρούμε,/ όμοια του Δέλφι 'ς τη φωτιά στάχτη να γίν' η σάρκα. [...] Καθώς με χάρη ενός θεού το κερί τούτο λυόνω, παρόμοι' από τον έρωτα να λυώση ευθύς ο Δέλφις·» (σ. 425).

Στο δεύτερο μέρος του μονολόγου, διαπιστώνουμε ότι η μαγική τελετή και το λεξιλόγιο "της φωτιάς" σχετίζονται άμεσα με τον λόγο πάνω στον έρωτα, τον οποίο είχε χρησιμοποιήσει ο Δέλφης στην πρώτη συνάντησή τους. Όταν πια η Σιμαίθα έχει μείνει μόνη, θρηνεί τον έρωτά της και, αναπλάθοντας στη μνήμη της την πρώτη συνάντησή της με τον Δέλφη και τα λόγια που τότε της είπε, ανιχνεύει την πηγή της απόρριψής της από τον Δέλφη: «Και τώρα που' μαι μοναχή, πούθε να κλάψω πρώτα/ τον έρωτα; ποιος μούφερε τέτοιο κακό που μ' ηύρε;» (σ. 426).

Τα ίδια τα λόγια που της είπε ο Δέλφης τότε, αποκαλύπτουν ποιος της «έφερε τέτοιο κακό»: «"Σιμαίθα, τόσο επρόλαβες, πριν έλθω εγώ να σ' εύρω,/ 'ς το σπίτι σου καλώντας με, όσο κ' εγώ μια μέρα/ 'ς το τρέξιμο τον όμορφο επρόφθασα Φιλίνον." [...] "Και τώρα χάρι θα χρωστώ της Αφροδίτης πρώτα,/ κατόπι και συ δεύτερη απ' τη φωτιά μ' επήρες/ 'ς το δώμα σου καλώντας με που 'μουν μισός καϋμένος./ Αχ! είναι αλήθεια που συχνά και από τον Λιπαραίον/ Ήφαιστο πλέον φλογερός ο Έρωτας μας καίει.» (σ. 428). Ο Δέλφης της είπε ποιο ήταν το λάθος της. Τον πρόλαβε, γιατί τον κάλεσε εκείνη πρώτη, και τον έσωσε «απ' τη φωτιά [...] μισό καϋμένο». Εάν λάβουμε υπόψη πώς ακριβώς αντιδρά η Σιμαίθα, δηλαδή με μάγια της φωτιάς, διαπιστώνουμε ότι έχει αντιληφθεί το λάθος στην τακτική της στον έρωτα.

Η μονολογίστρια, όχι μόνο έχει στόχο με τα μάγια να του εμπνεύσει την ερωτική φλόγα από την οποία τον είχε προστατέψει άθελά της, αλλά ακόμη χρησιμοποιεί το λεξιλόγιο "της φωτιάς" του Δέλφη, τροποποιημένο, βέβαια, στο πλαίσιο των επιδιώξεών της. Η Σιμαίθα κατέχει τον τελετουργικό λόγο που πιστεύει ότι θα διορθώσει τον Δέλφη, αλλά και η ίδια κατέχεται από αυτόν το λόγο ο οποίος, ουσιαστικά, αποτελείται από τις λέξεις του. Ο λόγος της και η προοπτική της στοιχειοθετούνται μέσα στην ατμόσφαιρα του

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΒΑΤΣΟΥ

ήδη ειπωμένου από τον Δέλφη, όπως αυτό επανέρχεται στη μνήμη της. Με όρους κατανοητικής διαδικασίας, η αποκριτική κατανόηση της απόρριψης (η διπλή αντίδραση της Σιμαίθας, δηλαδή, η τελετή μεταστροφής και η απειλή του δηλητηρίου) διενεργείται με τη συμφραστικοποίηση της απόρριψης, στο πλαίσιο το οποίο είχε προδιαγράψει ο άλλος (ο Δέλφης) και της ταυτόχρονης τροποποίησης αυτού του πλασίου, ώστε να ανταποκρίνεται στην επιδίωξή της.

Ιδιαίτερα ενδιαφέρων είναι ο δραματικός μονόλογος «Φαίδρα», καθώς εγγεγραμμένος κειμενικά αποδέκτης είναι ο Ιππόλυτος, ο άνδρας ο οποίος έχει απορρίψει την μονολογίστρια. Ο αποδέκτης είναι οπλισμένος με τη σιωπηλή προοπτική του και με την «αδάμαστή <του> θέληση» (ό.π., 297), (κατ' επιλογή, δηλαδή, σιωπηλός). Ανήκει στην κατηγορία των αποδεκτών, οι οποίοι αμφισβητούν την προοπτική των μονολογιστών. Η σιωπή τους, καθώς δεν επιβάλλεται από τον μονολογιστή, αλλά επιλέγεται από τους ίδιους, είναι ανοιχτή σε όλα τα ενδεχόμενα και τις ερμηνείες[575]. Η Φαίδρα ερμηνεύει ως άρνηση τη σιωπή του Ιππόλυτου (συνεχίζει να την απορρίπτει) και επιχειρεί να υπονομεύσει τη θέληση, η οποία ενισχύει τη σιωπή. Η μονολογίστρια, αρχικά, διεκδικεί τον αποδέκτη ως εραστή/ "πρόσωπο" και στη συνέχεια, μετά από μία εκτενή υπαναχώρησή της, τον διεκδικεί ως "πράγμα".

Διακρίνουμε, δηλαδή, τρία μέρη στον μονόλογό της:

α) η Φαίδρα συγκρούεται με την προοπτική του Ιππόλυτου, με στόχο να τον προσελκύσει στον έρωτά της («Σε κάλεσα...» ό.π., 295- «χωρίς να γρατζουνίσω το μικρό σου δάχτυλο ούτε το δικό μου» ό.π., 305)·

β) εγκαταλείπει τη διεκδίκηση μέσω της προσποίησης και ρίχνει το προσωπείο της («Θε μου, δεν την αντέχω αυτή την προσποίηση.» ό.π., 305- «τι να πούμε;» ό.π., 308)·

γ) διεκδικεί εκ νέου τον Ιππόλυτο, αλλά όχι πια ως εραστή/ "πρόσωπο", αλλά ως "πράγμα" («Βράδιασε πια.» ό.π., 309- «τι όμορφη νύχτα-» (ό.π., 314).

Η προοπτική του Ιππόλυτου στοιχειοθετείται, με βάση το λόγο της Φαίδρας για αυτή, ως προοπτική «αγνότητας», «άρνησης», «στέρησης» και, κυρίως, «θέλησης». Η Φαίδρα επινοεί ποικίλες τακτικές που αποβλέπουν στη χειραγώγηση της προοπτικής του: **α**) διεκδικεί, με κυριολεκτικό τρόπο, την ερωτική του ανταπόκριση, τις ενέργειες και τα αισθήματά του, εικάζοντας σε αυτά ερωτική ανταπόκριση· **β**) μετατονίζει· υπονομεύει ευθέως τη δική του προοπτική, επανερμηνεύοντάς την μέσα από το πρίσμα της "σωστής", δηλαδή της δικής της, προοπτικής· **γ**) υπονομεύει την αντίπαλη προοπτική,

[575]. Βλ. την ανάλυση του Μ. Σάββα, «Ο Ευριπίδης επηυξημένος μέσα από τη "Φαίδρα" του Γιάννη Ρίτσου», μετ. Βανέσσα Αλεξιάδου, *Πόρφυρας* ΙΖ' (Οκτ. -Δεκ. 1996), 36-42.

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΒΑΤΑΖΟΥ

παρουσιάζοντάς την ήδη ακυρωμένη, σε ρητορικό επίπεδο· **δ**) επιχειρεί να εκβιάσει ανταπόκριση, οικειοποιούμενη την προοπτική του ίδιου του Ιππόλυτου.

Στα ακόλουθα αποσπάσματα η Φαίδρα ζητά κυριολεκτικά ή έμμεσα κάποια επαφή με τον Ιππόλυτο, ισοδύναμο της ερωτικής ανταπόκρισης, ή ερμηνεύει ενέργειες του Ιππόλυτου ως ερωτική ανταπόκριση (τακτική α/ ευθεία διεκδίκηση):

και πόσα χνούδια/ απ' τα αγριάγκαθα του δάσους στα μαλλιά σου./ Κοίτα αυτό σαν σβώλος από πούπουλο, [...]/ - στάσου να στο βγάλω (ό.π., 296).

Θάταν όμορφα τότε αν πατούσαμε/ στο στεγνό τρίχωμα ενός άγριου ζώου- σκοτωμένου απ' το χέρι σου μάλιστα- (ό.π., 297).

Κάποτε σκέφτηκα/ να φορέσω τα ρούχα ενός δούλου σου ή ενός ιπποκόμου για νάρθω μαζί σου στο κυνήγι,/ να σε γνωρίσω στο χώρο σου, [...]/ Πολύ θα τόθελα/ να σε γνωρίσω σε μια ολόκληρη προσήλωση, σε ό,τι/ ξεφεύγει πια απ' την πειθαρχία προς την έκσταση. (ό.π., 297, 298).

-όταν θα μ' έπαιρνες μετά στα χέρια σου να με φέρεις στο αμάξι/ θάχα στα μάτια μου λέω δυο πράσινα φύλλα για να μπορείς να σκύψεις σιμότερα στο πρόσωπό μου. (ό.π., 298).

Τι κυνηγάς, αλήθεια; Μήπως/ όλα σου τα θηράματα τα προσφέρεις στην Άρτεμη; Πολύ θα τόθελα ωστόσο/ ένα φτερό σε χρώμα βαθυγάλαζο για το καπέλο μου· -ίσως θα μπορούσες/ ν' αφιερώσεις κάτι και σε μένα. Βαθυγάλαζο, ναι,/ όπως τα μάτια μου, και τα δικά σου εξάλλου· -θυμάσαι;/ μας το πρωτόπε ο πατέρας σου. Κολακεύτηκα τότε·/ ίσως το ίδιο κ' εσύ· -είχες κοκκινήσει· (ό.π., 298).

Ένα βράδι/ που σε υποδέχτηκα στη σκάλα, πριν ανάψουμε ακόμη τους λύχνους, τα χέρια σου τρέμαν/ κ' έγειρες μια στιγμή το κεφάλι στον ώμο μου (ό.π., 300).

Άλλοτε πάλι/ πεσμένος κατάχαμα, μπρουμυτισμένος, να ψάχνεις κάτω απ' τις ντουλάπες,/ βαθύς, ανήσυχος, διεισδυτικός σα νάκανες έρωτα./ Κ' είμουν/ εγώ το πάτωμα που πάνω του ριχνόσουν, και σ' ένιωθα εντός μου (ό.π., 302).

κ' ένας μικρός Εσταυρωμένος, σκαμμένος/ ανάμεσα στα στήθη μου, -θαρρώ, αν τον φιλούσες/ θ' ανασταινόταν πράγματι· (ό.π., 302)

Άλλη τακτική της Φαίδρας για να οικειοποιηθεί τον Ιππόλυτο και να επιτύχει τον έλεγχό του είναι, όπως αναφέρθηκε, η ευθεία υπονόμευση της δικής του προοπτικής. Η Φαίδρα "ξαναλέει" τα λόγια, τις πράξεις του Ιππόλυτου με τέτοιο τρόπο, ώστε να τα υπονομεύσει, παρουσιάζοντάς τα ως υποκριτικά, ως μάσκες, που καλύπτουν την επιθυμία του Ιππόλυτου. Η κατανοητική προσέγγιση, δηλαδή, του Ιππόλυτου λαμβάνει χώρα, με την πλαισίωση των απόψεων και των επιλογών του στα συμφραζόμενα εκείνα τα οποία λειτουργούν ως αξιολογική απόκριση της μονολογίστριας σε αυτές (τακτική β/ ευθεία υπονόμευση):

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΡΑΤΑΣΟΥ

Μεγάλωσε η μέρα· [...]/ όλα κοιτούν προς τα έξω, διαχέονται· ακόμη κ' εγώ [...]/ λέω, μάλλον/ πως τα έξω εισδύουν εντός μας- μια αποδοχή γενική σαν τη μοίρα-/ γεμίζουμε άξαφνα ως την ασφυξία· καταλαβαίνουμε το προηγούμενο άδειο· το άδειο/ δεν είναι πια ανεκτό· (και πού να βρεις την πληρότητα; Ασφυξία)./ *Η αγιότητα της στέρησης*-/ έτσι έλεγες· -δεν καλοθυμάμαι· (*της στέρησης ή της άρνησης* έλεγες;)./ Τι αστόχαστα λόγια-/ *η νίκη της θέλησης* έλεγες- ποια θέληση; ποια νίκη;-/ σκληρή, ασυγχώρητη- ένα βουνό κατασκότεινο στο λιόγερμα πέρα,/ πιο σκοτεινό απ' το κρεββάτι του τυφλού./ Την αγιότητα πριν απ' την αμαρτία/ δεν την πιστεύω· -ανημπόρια τη λέω, δειλία τη λέω·-/ τ' αφιερώματα στους θεούς: προσχήματα για ν' αποφύγουμε τη δοκιμασία·-/ αόρατοι οι θεοί· δε δίνουν αποδείξεις·- πιθανόν αυτό να ζητάμε·/ όχι την ίδια την αγιότητα, -ένα ίσκιο μονάχα να κρυφτούμε. *Το ξέρω:/ μονάχος αγαπιέσαι όταν βρεθείς μονάχος μπροστά στον καθρέφτη·/ τα χνάρια τάδα στα σεντόνια σου, τα μύρισα, -τους θεούς τότε τους ξεχνάμε*. [...]/ Ποτέ δεν έφερες κ' εσύ σαν τους άλλους/ τα ωραία σου τρόπαια- [...]/ αλλά γιατί μήτε το δέρας ενός λύκου ή λιονταριού να στρώνουμε μπροστά στις κλίνες το χειμώνα/ τότε με τα μεγάλα κρύα που τα πάντα συστέλλονται, και μας χρειάζεται/ η βεβαιότητα μιας κάποιας εξουσίας, ιδίως την ώρα που ξυπνάμε/ και με τα πόδια ακόμη χλιαρά, μαλακωμένα απ' τον ύπνο, δοκιμάζουμε αμφίβολα/ να σταθούμε και πάλι στο χρόνο. Θάταν όμορφα τότε αν πατούσαμε/ στο στεγνό τρίχωμα ενός άγριου ζώου- σκοτωμένου απ' το χέρι σου μάλιστα- κ' ίσως/ να μας ζέσταινε η αίσθηση εκείνη, τόσο σπάνια,/ ενός ριψοκίνδυνου ιππέα που πηδάει μια τάφρο- νικητές τάχατε κ' εμείς μιας άγνωστης μάχης,/ ορθοί μες στην *α δ ά μ α σ τ ή* μας *θ έ λ η σ η*, όπως σου αρέσει να λες. (ό.π., 296-7)

Ο τρίτος τύπος της τακτικής της Φαίδρας συνίσταται στην ικανοποίηση της απραγματοποίητης επιθυμίας της για ένωση με τον Ιππόλυτο, σε ρητορικό επίπεδο. Πιο συγκεκριμένα, παρουσιάζει τον Ιππόλυτο σε μία κατάσταση ανάλογη με τη δική της και υπονοεί ότι στις αντιδράσεις του λανθάνει ερωτική επιθυμία για αυτή, όπως προκύπτει, για παράδειγμα, στα επόμενα αποσπάσματα (τακτική γ/ πλάγια υπονόμευση):

Σε κάλεσα. Δεν ξέρω πώς ν' αρχίσω. Περιμένω να βραδιάσει,/ να μεγαλώσουν στον κήπο οι σκιές, *να μπουν στο σπίτι/ οι σκιές* των δέντρων και των αγαλμάτων, *να μου κρύψουν το πρόσωπο*, τα χέρια,/ να μου κρύψουν *τα λόγια που, ασχημάτιστα ακόμη, διστάζουν· -αυτά που δεν ξέρω*,/ που τα φοβάμαι./ Σε κάλεσα, *ανέτοιμο κ' εσένα*, πριν πάρεις ανάσα,/ πριν μπεις στο λουτρό, *μ' όλη τη σκόνη κολλημένη/ στο ωραίο σου πρόσωπο·* (ό.π., 295)

Δεν θάπρεπε διόλου/ ναρθούμε στην Τροιζήνα. *Εδώ τα πάντα είναι δικά σου*. Τα μάτια του Πιτθέα/ παραμονεύουν στο σκοτάδι μήπως αποσπάσω ένα κομμάτι απ' την αγνότητά σου,/ ένα γαλάζιο που λέγαμε φτερό. *Στην Αθήνα/ είταν αλλιώς· -είταν ο χώρος ο δικός μου*./ Κ' είσουν αδέξιος τότε· τρομερά συνεσταλμένος/ κ' ευγενικός ταυτόχρονα. *Ποτέ δεν άνοιξες μόνος το ψυγείο*/ να πάρεις δυο κεράσια, ένα ροδάκινο, ένα μικρό κομματάκι σοκολάτα./ Κ' η προφορά σου ακόμη/ είχε μια

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΡΑΤΑΚΟΥ

συστολή, καθώς μασούσες αρκετά φωνήεντα *σα να ζητούσες/ να πεις τις λέξεις μισές, να τελειώσεις πιο γρήγορα και να σωπάσεις*/ σαν περιμένοντας απ' αλλού την απάντηση κι όχι από κει που κοιτούσες. Μου άρεσε πολύ/ αυτή σου η άγνοια κι αυτή σου η αναμονή. Θαρρούσα/ πως είταν στραμμένη σ' εμένα, -ίσως και νάταν. Ένα βράδι/ που σε υποδέχτηκα στη σκάλα, πριν ανάψουμε ακόμη τους λύχνους,/ τα χέρια σου τρέμαν/ κ' έγειρες μια στγμή το κεφάλι στον ώμο μου./ *Εδώ/ είσαι ο αφέντης, με τους δούλους σου, με τα σκυλιά σου, τ' άλογά σου,/ τ' αγάλματα των θεών σου. Η άνεσή σου με πνίγει./ Ούτε κ' εγώ δεν ανοίγω το ψυγείο*. (ό.π., 300)

Στο πρώτο απόσπασμα η Φαίδρα επιχειρεί να δώσει στον Ιππόλυτο την (ψευδή, βεβαίως) εντύπωση ότι η βραδιά θα είναι επί ίσοις όροις, ώστε να χαλαρώσει την άμυνά του. Επιχειρεί να τον πείσει ότι βρίσκονται στην ίδια θέση. Όπως η ίδια κρύβει το πρόσωπό της στις σκιές, έτσι και ο Ιππόλυτος έχει πρόσωπο καλυμμένο από τη σκόνη· όπως η ίδια δεν έχει προσχεδιάσει τι θέλει να πει, έτσι κι εκείνος είναι «ανέτοιμος». Στο δεύτερο απόσπασμα η Φαίδρα ισχυρίζεται ότι συστέλλεται στο χώρο του Ιππόλυτου, όπως εκείνος συστελλόταν στον δικό της και ότι πνίγεται στον χώρο του, όπως έπνιγε τα λόγια του ο Ιππόλυτος στο δικό της χώρο. Η εξομοίωση της στάσης του Ιππόλυτου με τη δική της, εξομοιώνει, πάντα κατά τη Φαίδρα, και τους παράγοντες που διαμορφώνουν τη στάση τους: η Φαίδρα επιθυμεί τον Ιππόλυτο και ενεργεί με τον συγκεκριμένο τρόπο. Αφού ο Ιππόλυτος (στην Αθήνα, στον "δικό της" χώρο) ενεργούσε με όμοιο τρόπο, ομοίως την επιθυμεί.

Τέλος, η μονολογίστρια, σε δύο κρίσιμα σημεία του πρώτου μέρους του μονολόγου (α: μετά την πρώτη ευθεία υπονόμευση της προοπτικής του· β: πριν από το δεύτερο μέρος του μονολόγου) αποπειράται να εκβιάσει ανταπόκριση, οικειοποιούμενη την προοπτική του ίδιου του Ιππόλυτου (τακτική δ). Ο Ιππόλυτος είναι κυνηγός. Αυτό σημαίνει ότι επιθυμεί αυτό το οποίο κυνηγάει. Η Φαίδρα ισχυρίζεται ότι θέλει να τον γνωρίσει στο κυνήγι, σε μια δραστηριότητά του, στην οποία η πειθαρχία του μετατρέπεται σχεδόν σε ερωτισμό: «να σε γνωρίσω στο χώρο σου- πώς τρέχεις, πώς σκοπεύεις, πώς σκοτώνεις, [...] Πολύ θα τόθελα/ να σε γνωρίσω σε μια ολόκληρη προσήλωση, σε ό,τι/ ξεφεύγει πια απ' την πειθαρχία προς την έκσταση» (ό.π., 297, 298).

Η Φαίδρα του ζητά ρόλο σε αυτή την ερωτική δραστηριότητά και του προσφέρεται ως θήραμα: «πολλές φορές ονειρεύτηκα να κρυφτώ σ' ένα θάμνο, στο δάσος,/ να κινώ σαν αγρίμι τα κλαδιά να με τοξεύσεις,/ νάμαι το σπάνιο θήραμά σου·» (ό.π., 298). Στήνει, συνεπώς, μία παγίδα, στην οποία δέλεαρ είναι η ίδια (: αυτή ως θήραμα). Στην πραγματικότητα, θήραμα είναι ο Ιππόλυτος. Η δεύτερη φορά, όπως θα δείξουμε παρακάτω, που η μονολογίστρια οικειοποιείται την προοπτική του, αποτελεί το ύστατο

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΡΑΤΑΚΟΥ

τέχνασμα διεκδίκησής του ως εραστή/ "προσώπου". Η Φαίδρα εξιστορεί στον Ιππόλυτο πώς φαντάζεται την αποδέσμευσή της από την ερωτική της αξίωση[576]. Ο τρόπος αποδέσμευσης από την επιθυμία είναι η δύναμη της θέλησης, δηλαδή του συστατικού εκείνου της προοπτικής του Ιππόλυτου το οποίο επιχειρεί να υπονομεύσει: «Ώρες- ώρες/ και μόνη η γνώση της όποιας δυστυχίας μας μπορεί να μας κρατήσει/ πάνω απ' τη δυστυχία, σ' ένα χώρο βαθύ και υψηλό· [...] Τότε/ δε μου χρειάζεται διόλου να πετάξω,/ εκεί, στο ύψος του ονείρου και της τελικής μου θέλησης, μόνη με μένα,/ απαλλαγμένη από μένα, χωρισμένη/ από τα ξέχωρα δικά μου, ενωμένη με τον κόσμο. Και τα σκοινιά που με δέναν/ στα χέρια, στα πόδια, στο λαιμό, κομμένα,» (ό.π., 303).

Η φανταστική ιστορία απάρνησης της επιθυμίας την οποία διηγείται η μονολογίστρια, "γράφεται", ωστόσο, σε ένα πλαίσιο απομάκρυνσής της από τον Ιππόλυτο. Σε αυτό το πλαίσιο η Φαίδρα δεν θα είναι πια μαζί τους, θα απουσιάζει: «Κοιτούσα από κει πάνω [...]/ Ξεχώριζα και το δικό μας σπίτι- [...] ε γ ώ δ ε ν ε ί μ α ι κ ε ι μ έ σ α/ ε γ ώ δ ε ν ε ί μ α ι κ ε ι μ έ σ α- ξανάλεγα· έχω φύγει, έχω ξεφύγει/ απ' το κλειστό κι απ' το θνητό. Φανταζόμουν το βλέμμα σας· φανταζόμουν/ ίσως τη λύπη σας· (ναι, ναι, θα λυπηθείτε και σεις)·» (ό.π., 304- 305). Γίνεται αντιληπτό ότι η μονολογίστρια επινοεί την απειλή της απουσίας της και προσποιείται ότι έχει τη θέληση να εγκαταλείψει την αξίωσή της επί του Ιππολύτου, για να διεκδικήσει τη συναισθηματική του ανταπόκριση.

Όμως, από το «ύψος του ονείρου και της τελικής <της> θέλησης», η μονολογίστρια πέφτει ξανά «κάτω απ' τη λάμπα, στο τραπέζι»: «Κι ακριβώς τη στιγμή/ πούνιωθα να φαρδαίνουν τα πλευρά μου αδέσμευτα στη βαθύτερη ανάσα, ένας κόμπος/ με σταματούσε· -αυτός ο μικρός Εσταυρωμένος/ σκαμμένος στο στήθος μου, κ' η γνώση/ πως θ α γ υ ρ ί σ ω π ί σ ω· κ' είμουν κιόλας κ ε ι μ έ σ α, ε δ ώ μ έ σ α/ στη θέση μου κάτω απ' τη λάμπα, στο τραπέζι,/ κοιτάζοντας πίσω απ' τα ποτήρια, πάνω απ' τους ώμους σας κι απ' την αδιάφορη ματιά σας/ έξω απ' το μακρινό παράθυρο, προς τη διάφανη νύχτα όπου είχα δραπετεύσει για λίγο,/ απ' όπου είχα επιστρέψει πιο θλιμμένη, γερασμένη και σαν ταπεινωμένη/ μέσα σε μια οργισμένη περηφάνεια [...]/ πιο φανερή τώρα,/ όρθια καταμεσίς του κόσμου, προδομένη, περίβλεπτη,/ στόχος των δούλων, των σκυλιών, του αφέντη, εσένα, να βλέπω/ τις διαρκείς μεταμορφώσεις των ίσκιων μου· πιότερο μοιάζουν με ζώα-»

[576]. Η μονολογίστρια κάνει ρητά λόγο για τις διαφορετικές αξιώσεις (δηλαδή την ερωτική της επιθυμία) που την χωρίζουν από τον Ιππόλυτο: «Ω, βέβαια,/ καθένας βλέπει με τα δικά του μάτια·/ άλλωστε το ίδιο κ' εγώ. Μα το χειρότερο απ' όλα:/ κ' η πιο βαθειά κατανόηση της διαφοράς μας/ δεν ευκολύνει τα πράγματα· δεν καταργεί/ τις διαφορές μας και τις χωριστές μας αξιώσεις» (*ΤΔ*, 303). Η «τελική <της> θέληση» την οποία εξιστορεί στον Ιππόλυτο, οδηγεί στην άρση των χωριστών αξιώσεων (κάτι που αποτελεί και μια μορφή ένωσης με τον αποδέκτη): «μόνη με μένα,/ απαλλαγμένη από μένα, χωρισμένη/ από τα ξέχωρα δικά μου, ενωμένη με τον κόσμο» (*ΤΔ*, 303).

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΒΑΤΑΖΟΥ

(ό.π., 304). Η προσποίηση αποδέσμευσης από τις «χωριστές αξιώσεις», από την επιθυμία, καταλήγει τραγικά με την πτώση, την παραδοχή της αποτυχίας, και την ταπείνωσή της.

Καθώς, όμως, η Φαίδρα στο πρώτο μέρος του μονολόγου της επιδιώκει να χειραγωγήσει την ξένη προοπτική, στρέφεται και προς τη δική της προοπτική και το δικό της λόγο. Η μονολογίστρια ισχυρίζεται ότι νιώθει τις πράξεις της, τα λόγια της, την προοπτική της, ακόμη και την επιθυμία της να αυτονομούνται από τον έλεγχό της. Γενικά, αυτός ο ισχυρισμός είναι και τέχνασμα (που έχει σαν στόχο τη μεταστροφή της προοπτικής του Ιππόλυτου) και εντύπωσή της ότι όντως διακυβεύεται η ταυτότητά της. Για παράδειγμα, η αρχική της δήλωση ότι θέλει τους ίσκιους για: «να μου κρύψουν τα λόγια που, ασχημάτιστα ακόμη, διστάζουν· -αυτά που δεν ξέρω,/ που τα φοβάμαι» (ό.π., 295), όπως παρατηρήθηκε, έχουν στόχο να χαλαρώσουν την άμυνα του αποδέκτη. Παράλληλα, όμως, διατυπώνουν και μία εντύπωσή της, που επανέρχεται με αυξανόμενη συχνότητα, ότι ο λόγος της ανεξαρτητοποιείται από τον έλεγχό της, μέχρι του σημείου να είναι εκείνος που "γράφει" τη Φαίδρα και όχι η Φαίδρα εκείνον.

Η εντύπωση της απώλειας ελέγχου, στη συνέχεια, επεκτείνεται: «όλα κοιτούν προς τα έξω, διαχέονται· ακόμη κ' εγώ/ παρ' όλο που μένω μες στο σπίτι, παρ' όλο που κρατώ κλειστά τα μάτια/ για να συγκεντρωθώ- το αισθάνομαι: δεν επαρκώ στον εαυτό μου·/ μες απ' τα βλέφαρά μου/ σα νάναι γυάλινα, βλέπω έξω, σε βλέπω ξεκάθαρα στο δάσος, βλέπω/ το γέρσιμο του λαιμού σου όταν πίνεις νερό στην πηγή· λέω, μάλλον,/ πως τα έξω εισδύουν εντός μας- μια αποδοχή γενική σαν τη μοίρα-» (ό.π., 296). Εδώ η διακύβευση του ελέγχου και της ταυτότητας του εγώ με τον λόγο του προεκτείνεται στη διασάλευση του δυισμού μέσα- έξω (συνείδηση / κόσμος, υποκείμενο / αντικείμενο) και στη σύλληψή του ως συνεχούς και, μάλιστα, αβέβαιης φοράς (: «λέω, *μάλλον*,/ πως τα έξω εισδύουν εντός μας-»)[577].

Είναι, όμως, χαρακτηριστικό ότι η αμφιβολία της Φαίδρας για την αυτονομία του εγώ της λειτουργεί, συγχρόνως, ως μέσο παγίδευσης του Ιππόλυτου. Το αβέβαιης φοράς συνεχές, που προκύπτει από το λόγο της και υπονομεύει τη διάκριση υποκείμενο/ αντικείμενο υπονομεύει και τη διάκριση Φαίδρα/ Ιππόλυτος. Αν το έξω εισδύει «ακόμη και» στη Φαίδρα, το ίδιο παρουσιάζεται να ισχύει και για τον Ιππόλυτο (σε αυτή την κατεύθυνση βλ. και τη χρήση του πρώτου πληθυντικού προσώπου).

Η Φαίδρα εξωθεί αυτή την τακτική (της διεκδίκησης του Ιππόλυτου με κόστος την υπονόμευση της αυτοτέλειας του εγώ) και στο θέμα της επιθυμίας. Κατά τη

[577]. Δεν πρόκειται βέβαια εδώ για διάλυση του δυιστικού μοντέλου, καθώς αυτό που περιγράφει η Φαίδρα ως «έξω» προέρχεται από τη φαντασία της. Ωστόσο, η Φαίδρα αποποιείται την εξουσία πάνω στη φαντασία της και, όπως θα δούμε, τη μεταθέτει στην επιθυμία και την ίδια την επιθυμία την περιγράφει ως κάτι μη ελεγχόμενο από την ίδια.

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΒΑΛΑΚΟΥ

μονολογίστρια, ο Ιππόλυτος είναι υπερασπιστής της «νίκης» της «αδάμαστης θέλησης» και της «αγιότητας της στέρησης ή της άρνησης». Η θέληση, δηλαδή, κατά την προοπτική του Ιππόλυτου, όπως την παρουσιάζει η Φαίδρα, είναι σε θέση να ελέγξει την επιθυμία, να την νικήσει (αρνούμενος ή στερούμενός την) και να επιτύχει την αγιότητα.

Η Φαίδρα επιχειρεί να τον πείσει ότι δεν είναι το εγώ αυτό το οποίο ελέγχει την επιθυμία, αλλά η επιθυμία το εγώ: «Μπορεί κ' εσύ πότε- πότε/ να σκέφτεσαι έτσι. Ίσως κ' εσύ να το ξέρεις:/ τα πιο όμορφα πράγματα τα λέμε συνήθως/ για ν' αποφύγουμε να πούμε μιαν αλήθεια· κ' ίσως/ αυτή *η αποσιωπημένη αλήθεια* νάναι που δίνει/ τη μεγάλη ομορφιά κι αοριστία/ σ' αυτά τα τετριμμένα ξένα λόγια- αιώνιος νόμος/ της ομορφιάς που λένε./ Η αοριστία πάντα/ μαρτυράει κάτι βαθύ κι ορισμένο- πιθανόν τραγικό ή και κτηνώδες-/ μια *θυσιασμένη επιθυμία,/ λερναία επιθυμία·* -διασκεδάζει να κρύβει/ σε ρόδινα ή σε πάγχρυσα νέφη/ τα νέα κεφάλια της· διασκεδάζει να παίζει/ στα νύχια της έναν κόκκινο σπάγγο· να τοποθετεί/ τα κομμένα κεφάλι της στον ασημένιο δίσκο στολισμένα με πολύχρωμες ταινίες·/ να βγάζει τα καρφιά απ' τον τοίχο, να τα στήνει ορθά στο κρεββάτι, παίζοντας έτσι/ με το δικό μας το μοναδικό κεφάλι, η πολυκέφαλη. Και πια, -τι να κάνουμε;-/ αυτό το παιχνίδι μας αρέσει. Κάποτε, μάλιστα,/ το παίζουμε και για λογαριασμό μας (*με δική μας τάχατε πρωτοβουλία*)-/ ο ίδιος κόκκινος σπάγγος, τα κεφάλια στο δίσκο με χρωματιστές κορδέλες,/ τα καρφιά στο κρεββάτι.» (ό.π., 299).

Η Φαίδρα εξισώνει τη «θυσιασμένη επιθυμία» με την «αποσιωπημένη αλήθεια». Όμως, η θυσία της επιθυμίας, μέσω της θελήσεως, είναι μία ψευδαίσθηση, αφενός γιατί η φύση της είναι «λερναία» (η αποσιώπησή της την πολλαπλασιάζει) και αφετέρου γιατί ο άνθρωπος δεν έχει στην πραγματικότητα έλεγχο επ' αυτής. Η μονολογίστρια, δηλαδή, επιχειρεί να πείσει τον Ιππόλυτο ότι μπορεί μόνο να αποσιωπήσει την αλήθεια της επιθυμίας, αλλά όχι να την εξαφανίσει. Τα «τετριμμένα ξένα λόγια» της Φαίδρας αποτυγχάνουν, όπως αποτυγχάνουν και οι άλλες τακτικές που χρησιμοποίησε για να διεκδικήσει τον Ιππόλυτο ως εραστή/ "πρόσωπο".

Είδαμε ότι, καθώς διασταυρώνεται διαλογικά με την προοπτική του Ιππόλυτου, και εξαιτίας της διαλογοποίησης της προοπτικής της με μία ανοίκεια προοπτική, δεν παρουσιάζεται να είναι "μέσα" στο λόγο της, δεν βρίσκει εκεί το εγώ της και αυτή την απουσία τη θεματοποιεί συνεχώς, επιχειρώντας να την χρησιμοποιήσει, ώστε να "απορροφήσει" τον Ιππόλυτο. Σ' αυτό αποτυγχάνει και έτσι η ολοκλήρωση του πρώτου μέρους του μονολόγου της δεν ορίζεται μόνο από την μη- ικανοποίηση της επιθυμίας της, αλλά και από την ταπείνωση η οποία συνοδεύει τη γνώση ότι ελέγχεται από αυτό που επιθυμεί.

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΡΑΤΑΣΟΥ

Η εντατική μάχη την οποία δίνει η Φαίδρα στο πρώτο μέρος (η οποία συνδυάζει υπεκφυγές, ευθείες επιθέσεις, παραπλάνηση και προσποίηση[578]) και η ήττα της, μαζί με την ταπείνωση που απορρέει από την αίσθηση απώλειας της αυτοτέλειάς της, οδηγεί στην υπαναχώρηση της προοπτικής της. Στο δεύτερο μέρος του μονολόγου η Φαίδρα εξιστορεί την αποτυχία της να συσπειρωθεί στο εγώ της, να το επιβεβαιώσει και να βρει έναν δικό της «ελάχιστο χώρο».

Το δεύτερο μέρος ξεκινά ακριβώς με την αίσθηση της "κόπωσης" και της ταπείνωσης από την ανεξέλεγκτη επιθυμία: «Θε μου, δεν την αντέχω αυτή την προσποίηση. [...] ο ίσκιος πολλαπλασιάζεται, απλώνει, [...] καθρεφτίζοντας όλες/ τις μυστικές, ενδόμυχες κινήσεις μου. [...] πιο φανερή τώρα,/ όρθια καταμεσίς του κόσμου, προδομένη, περίβλεπτη,/ στόχος των δούλων, των σκυλιών, του αφέντη, εσένα, να βλέπω/ τις διαρκείς μεταμορφώσεις των ίσκιων μου·» (ό.π., 305). Οι μεταμορφώσεις των ίσκιων για τις οποίες κάνει λόγο, δηλαδή οι μεταμορφώσεις της επιθυμίας, παρουσιάζονται σαν εικόνες που εμπεριέχουν τη φθορά, αλλά και τον αισθησιασμό: «-πιότερο μοιάζουν με ζώα-/ ένα λιοντάρι σκίζει με τα νύχια του την κόκκινη κουβέρτα·/ μια τίγρις δαγκώνει το βελούδο του καναπέ· ένα δελφίνι/ πηδάει μες στον καθρέφτη μ'ένα καμάκι στη ράχη του· μια ελαφίνα/ σέρνει στα κέρατά της την κουρτίνα σαν πέπλο νυφικό καλύπτοντας ακέριο/ τον κάμπο, τις πηγές, τους αμπελώνες και τα κόκκινα νύχια των τρυγητών·» (ό.π., 305-306).

Η μονολογίστρια προσπαθεί να βρει έναν τόπο/ χρόνο στο πλαίσιο των οποίων θα αποσιωπήσει ή θα νικήσει την επιθυμία: «Όλη μέρα/ περιμένω τη νύχτα μήπως οι ίσκιοι μου αφομοιωθούν απ' το σκοτάδι/ για να μπορέσω να πιάνω λιγότερο χώρο, να κλειστώ στον πυρήνα μου, νάμαι/ σαν ένας κόκκος στάρι μες στο χώμα.» (ό.π., 306). Η προσπάθειά της όμως είναι αδιέξοδη. Όχι μόνο δεν μπορεί να συσπειρώσει το εγώ της, αλλά η προσπάθεια το κατακρημνίζει, κάνει την επιθυμία να αναδύεται και την διογκώνει: «Δεν τα καταφέρνω./ Οι σκιές μου δεν απορροφιούνται απ' το σκοτάδι· αντίθετα μάλιστα/ κυριεύουν ολόκληρη τη νύχτα. Και τότε/ *διευρύνομαι μαζί τους κ' εγώ*, απορημένη, βουβή, *βυθισμένη*,/ μ' όλη την επιφάνειά μου τανυσμένη απ' την πυκνότητα *του βάθους*, *ενώ*/ γυμνή *η επιθυμία μου*, στίλβουσα, ολόλευκη, *επιπλέει*/ επάνω στο σκοτάδι [...] -μια έγκυος γυναίκα.» (ό.π., 306).

Υπενθυμίζεται ότι μέχρι αυτού του σημείου η μονολογίστρια έχει εξεικονίσει την επιθυμία ως λερναία και ως ίσκιο που μεταμορφώνεται. Η νέα μεταφορά, της επιθυμίας ως

[578]. Χαρακτηριστικό της παύσης της παραπλάνησης, της προσποίησης και της διεκδίκησης είναι ότι στο δεύτερο μέρος του μονολόγου δεν εμφανίζονται λέξεις όπως «ίσως», «λέω πως», «μάλλον», «θαρρώ», «μπορεί», «πιθανόν» κ.λ.π., που αποτελούν σημάδια της υπεκφυγής και της προσποίησης. Αντίθετα, το πρώτο και το τρίτο μέρος του μονολόγου της βρίθουν λέξεων αυτής της λειτουργίας.

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΒΡΑΓΑΣΟΥ

εγκύου, έχει κοινό με τις προηγούμενες την αμφίσημη σχέση ανάμεσα στον πολλαπλασιασμό και την ενότητα. Οι εικόνες τις οποίες "εγκυμονεί" η επιθυμία συνδέονται με το αρχέγονο, το διαρκές, τη συνύπαρξη βάθους και διαφάνειας: «Και τα σεντόνια μουσκεμένα από νερά χλιαρά, σπέρμα κ' ιδρώτα,/ [...] να στάζουν/ μικρές σταλαγματιές που αμέσως πήζουν, κρυσταλλώνουν, σταλαχτίτες, σταλαγμίτες/ σε *βαθιά σπήλαια μέσα μας*- περίεργα *γυάλινα* δάση,/ *γυάλινα* αγάλματα πουλιών, ανθρώπων, δέντρων, ζώων,/ *γυάλινα* ερωτικά συμπλέγματα σε μιαν *υπόγεια*, πυρετική υγρασία.» (ό.π., 307).

Η τελευταία, όμως, εικόνα που γεννά η επιθυμία είναι ο θάνατος: «Άλλοτε πάλι/ ένα έντομο μαύρο, στρογγυλό, ξετρυπώνει απροσδόκητα από κάπου [...]/ στέκεται εκεί- ένα μαύρο μάτι/ όχι τυφλού, - ένα μάτι βγαλμένο, αποκομμένο/ απ' τα προσωπικά του νεύρα· - ένα μάτι/ καμπύλο, πανεποπτικό. [...] / κ' είναι το τέλος που βλέπει το τέλος.» (ό.π., 307, 308). Αυτή η τελευταία μορφή της επιθυμίας δεν προκύπτει αυθαίρετα. Το «τέλος που βλέπει το τέλος», είναι ένα «μάτι βγαλμένο, αποκομμένο/ απ' τα προσωπικά του νεύρα»· ένα μάτι διαφορετικό από το ανθρώπινο, το οποίο μπορεί να βλέπει τις διαφορές, αλλά όχι να τις καταργεί (: «Ω, βέβαια,/ καθένας βλέπει με τα δικά του μάτια·/ άλλωστε το ίδιο κ' εγώ. Μα το χειρότερο απ' όλα:/ κ' η πιο βαθειά κατανόηση της διαφοράς μας/ δεν ευκολύνει τα πράγματα· δεν καταργεί/ τις διαφορές μας και τις χωριστές μας αξιώσεις.» (ό.π., 303). Ο θάνατος, αντίθετα, είναι αυτό που μπορεί να τερματίσει τις (πάντα) ανεπίλυτες διαφορές, τις χωριστές αξιώσεις που οδηγούν στη διεκδίκηση (και, βέβαια, στη διαλογικότητα και στην παραγωγή σημασίας).

Η Φαίδρα θα πει ρητά ότι αυτό που προσβλέπει στο θάνατο είναι η απαλλαγή από τα υπερτροφικά αισθήματα και από τη διαφορά: «Ω, φόβος κι αναγάλλια του τέλους, - να τελειώναν όλα/ κ' εσύ κ' εγώ κ' η διαφορά μας. Τι ανόητα αισθήματα, θε μου,/ τόσο υπερτοφικά, -κι ούτε που μας αφήνουν/ έναν ελάχιστο χώρο δικό μας, να κάνουμε ένα βήμα/ έστω και προς το θάνατό μας. Τι ηλίθια ιστορία, ξένη, ξένη.» (ό.π., 308).

Πρέπει να επισημανθεί ότι ο τελευταίος αυτός ισχυρισμός της μονολογίστριας είναι, από τη σκοπιά του αναγνώστη, αμφίσημος. Από τη σκοπιά της Φαίδρας αναφέρεται στο ότι το εγώ και οι επιθυμίες (τα υπερτροφικά αισθήματα) δεν ταυτίζονται. Παράλληλα, όμως, η επιλογή της λέξης «ιστορία» στη διατύπωση «ηλίθια ιστορία, ξένη, ξένη», από τη σκοπιά του αναγνώστη, αναφέρεται στο status της Φαίδρας και του Ιππόλυτου ως λογοτεχνικών χαρακτήρων, σχηματισμένων στο πλαίσιο ενός μύθου/ ιστορίας. Η ιστορία "τους", με αυτή την έννοια, δεν είναι δική τους, είναι ξένη.

Δημιουργείται, εδώ, μια ειρωνική ένταση ανάμεσα στην εντύπωση της μονολογίστριας ότι είναι σαν εγώ μιας ξένης ιστορίας, στην οποία δεν μπορεί να κάνει

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΡΑΤΑΣΟΥ

«βήμα» δικό της, και σε αυτό που γνωρίζει ο αναγνώστης· ότι, δηλαδή, η Φαίδρα και ο Ιππόλυτος είναι πραγματικά χαρακτήρες ξένης ιστορίας (και όχι μίας αλλά πολλών, συμπεριλαμβανομένης και της ιστορίας του μονολόγου). Η Φαίδρα θα επιχειρήσει να βρει έναν «ελάχιστο χώρο δικό» της, να κάνει ένα «βήμα», που θα είναι ακριβώς «προς το θάνατο» (εκείνης και του αποδέκτη). Το βήμα, όμως, αυτό θα γίνει διότι έτσι, όχι μόνο θα "γράψει" τον δικό της θάνατο, αλλά ακόμη θα ελέγξει τον Ιππόλυτο. Ο τρόπος με τον οποίο θα τον ελέγξει συνίσταται στο ότι, καταστρέφοντάς τον, θα του επιβάλει σιωπή[579] η ίδια. Θα κάνει τη θέληση σιωπής του Ιππόλυτου, δική της επιβολή.

Έτσι, στο τρίτο μέρος του μονολόγου η Φαίδρα διεκδικεί εκ νέου τον Ιππόλυτο. Η διεκδίκησή της αυτή τη φορά έχει ακόμη πιο σύνθετο χαρακτήρα. Στο πρώτο μέρος τον διεκδικούσε ως εραστή/ "πρόσωπο". Στο τρίτο μέρος τον διεκδικεί ως πράγμα/ αντικείμενο. Διαδοχικά τον παρουσιάζει ως ηθοποιό, κωμικό χαρακτήρα, άγαλμα και σχέδιο. Η κλιμάκωση αυτών των τρόπων με τους οποίους η Φαίδρα παρουσιάζει τον Ιππόλυτο, γίνεται σύμφωνα με μία λογική αφαίρεσης των χαρακτηριστικών που συνιστούν ένα πρόσωπο. Η μονολογίστρια, δηλαδή, επιχειρεί να τον μετατρέψει (στο πεδίο του λόγου) σε πράγμα.

Αυτό που κάνει η Φαίδρα αποκαλύπτει την ουσία του σχήματος, το οποίο είχε προσφέρει στη φαντασία του Ιππόλυτου στο πρώτο μέρος του μονολόγου. Υπενθυμίζεται ότι εκεί προσποιούνταν το θήραμα (αντικείμενο), ώστε να εξάψει την φαντασία του και να τον ελκύσει να είναι κυνηγός (υποκείμενο). Πρόκειται για ένα μοντέλο το οποίο, στις διάφορες εκδοχές του, κατά παράδοση, εγγράφει τον αρσενικό χαρακτήρα ως υποκείμενο και τον θηλυκό ως αντικείμενο. Εδώ, το γυναικείο ποιητικό υποκείμενο αντιστρέφει τους ρόλους και κατοχυρώνει την υποκειμενικότητά της, σε βάρος του αντικειμένου της επιθυμίας της.

Η μονολογίστρια, σε πρώτη φάση, ενσωματώνει τον Ιππόλυτο ως ηθοποιό/ ρόλο μέσα στην ιστορία της προσποίησης στην οποία είδε τον εαυτό της να "γράφεται": «Βράδιασε πια. Σκοτείνιασε. Δε βλέπω τη μορφή σου. Καλύτερα. Δε βλέπω/ την προσωπίδα σου (γιατί φορείς και συ προσωπίδα· - αγιότητα πες την,/ αγνότητα πες την- προσωπίδα). Καλύτερα έτσι. Μαντεύω μες στον ίσκιο/ τον αποτροπιασμό σου. Ω ανόητε ωραίε, -να το θυμάσαι:/ αυτοί που πόνεσαν πολύ, γνωρίζουν να εκδικούνται, κι ας γνωρίζουν/ το *ανεύθυνο* το δικό τους και των άλλων.» (ό.π., 309).

[579]. Ο Ιππόλυτος είναι ούτως ή άλλως σιωπηλός, αλλά, υπενθυμίζουμε, κατ' επιλογήν σιωπηλός. Η Φαίδρα θα μετατρέψει την κατ' επιλογήν σιωπή σε αναγκαστική σιωπή, σε αποσιώπηση.

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΡΑΤΑΣΟΥ

Το επόμενο βήμα είναι για την Φαίδρα η οικειοποίηση του θανάτου της[580]. Εκεί θα αφαιρέσει ένα ακόμη χαρακτηριστικό του Ιππόλυτου ως προσώπου. Με την παρουσίασή του ως ηθοποιού του στέρησε την ευθύνη των πράξεών του (άμεσα σχετιζόμενο με τη θέληση). Η επόμενη ψηφίδα, που αφαιρείται από την εικόνα του ως προσώπου, είναι η φωνή: «Τότε κ' εγώ οικειοποιούμαι το θάνατό μου· ξεμακραίνω/ παρατηρώ μες από κάποιο γυάλινο θάλαμο χωρίς θερμοκρασία/ τις κωμικές κινήσεις και τους μορφασμούς των φοβισμένων, των απελπισμένων ή οργισμένων,/ του Θησέα, τις δικές σου, των δούλων· -ναι, κωμικές, γιατί κανέναν ήχο,/ καμμιά φωνή δεν ακούω, [...]/ Τα πάντα απομένουν/ εντελώς ξεκομμένα απ' την ατμόσφαιρα κι απ' όποια αιτία, διαιρεμένα,/ μόνα, ασυντόνιστα, χωρίς συνέπεια, συνέχεια, σχέση. / Όμορφος θάνατος. Η σιωπή που κοιτάει κι ακούει τη σιωπή.» (ό.π., 311- 312).

Η στέρηση της φωνής μετατρέπει τον Ιππόλυτο (αλλά και τον Θησέα και τους δούλους) από ηθοποιό/ ανεύθυνο σε κωμική φιγούρα. Η Φαίδρα ξέρει ότι οι κρίσεις της (το ότι από τη σκοπιά του φανταστικού θανάτου της, ο Ιππόλυτος καταντά μια κωμική άφωνη φιγούρα, σχεδόν πράγμα) δεν διαφεύγουν από τις συνθήκες και τη διαδικασία της εκφοράς τους και αναφέρεται ρητά στο *τέχνασμα* που της δίνει ικανοποίηση μόνο για λίγο: «Διασκεδάζω για λίγο./ Παρατηρώ απαρατήρητη. Χαίρομαι τη δική μου απουσία./ Δε μου χρειάζεται πια προσωπίδα, μια και κανείς δε με βλέπει./ Ακινητώ μες στην ελευθερία μου να κινούμαι. Βλέπομαι μόνη/ νεκρή πλάι στη θάλασσα, -ακριβώς πλάι στη θάλασσα. Ώσπου/ υποψιάζομαι πως δεν είμαι νεκρή. Υποψιάζομαι το τέχνασμά μου./ Ξέρω/ πως ο βέβαιος θάνατος ούτε παρατηρεί ούτε κρίνει.» (ό.π., 312).

Η μονολογίστρια στη συνέχεια "παίζει" το ρόλο της Μέδουσας, για να στερήσει τον Ιππόλυτο ένα ακόμη κομμάτι της υποκειμενικότητάς του, την κίνηση. Η Φαίδρα/ Μέδουσα "μεταμορφώνει" τον Ιππόλυτο σε άγαλμα: «Τι απόμεινες έτσι πετρωμένος σε μια στάση αποδοκιμασίας/ κ' ίσως με μια έκφραση μυκτηρισμού και σπιλωμένης αγνότητας. Πήγαινε τώρα» (ό.π., 312).

Διαπιστώνουμε ότι οι πλάγιες αναφορές της μονολογίστριας στην ενεργητικό της ρόλο, στη θέση της ως ερμηνεύτριας, πυκνώνουν με ταχύτατο ρυθμό. Ο ακινητοποιημένος Ιππόλυτος γίνεται δεκτικό αντικείμενο/ άγαλμα του οποίου την έκφραση μπορεί να ερμηνεύσει και να οικειοποιηθεί, κατά το δοκούν, το δραστήριο υποκείμενο, και να αφήσει σε αυτό τα ίχνη του (: τη «σπιλωμένη αγνότητα»).

[580]. Την ύστατη στιγμή πριν από το θάνατο, κατά τη Φαίδρα, ο άνθρωπος μπορεί ίσως να βρει το πρόσωπό του: «ακούμε πάλι το αίμα μας πιο πύρινο, [...] ώσπου/ το πρόσωπό μας αιμόφυρτο να βγει μες απ' το προσωπείο, να το καλύψει ακέριο-/ βασανισμένο πρόσωπο με την ακραία υπεροψία του ανυπεράσπιστου, με την τόλμη/ να υπάρξει μια στιγμή πάνω απ' το προσωπείο του, έστω/ την ύστατη στιγμή πριν απ' το θάνατό του ή και μετά το θάνατό του. [...] Εγώ ομολόγησα. [...] Το προσωπείο/ τόσκισα και το πέταξα μπροστά στα πόδια σου·» (ό.π., 309- 310).

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΡΑΤΑΣΟΥ

Παράλληλα, ο τρόπος με τον οποίο προσεγγίζει η μονολογίστρια τον Ιππόλυτο αποτελεί τη βάση για το σχηματισμό μίας ακόμη ειρωνικής έντασης ανάμεσα στη Φαίδρα/ ερμηνεύτρια του Ιππόλυτου (με τον τρόπο που συχνά ερμηνεύονται τα έργα τέχνης) και στον αναγνώστη/ ερμηνευτή της Φαίδρας που ερμηνεύει τον Ιππόλυτο. Ακόμη, όμως, και ένα άγαλμα, κατά τη μονολογίστρια, έχει πολλές διαστάσεις: «Ακόμη και τ' αγάλματα, παρ' ότι ασάλευτα, παρ' ότι/ τόσες και τόσες φορές ιδωμένα κι αγγιγμένα, νομίζεις πως είναι/ ρευστά κι αυτά, κυμαινόμενα· -σου διαφεύγουν» (ό.π., 313). Η ακινησία είναι επίπλαστη, καθώς το άγαλμα συντηρεί μια σχέση αναπαραστατική σε σχέση με το τρισδιάστο κορμί (: «το πιο άγνωστο πράγμα του κόσμου/ το πιο ευμετάβλητο κι ασύλληπτο είναι τ' ανθρώπινο σώμα», ό.π., 313). Έτσι, θα τον μετατρέψει σε μονοδιάστατο εικαστικό δεδομένο: «Η Τροφός/ χιλιάδες φορές, με κάθε λεπτομέρεια μούχει ιστορήσει το κορμί σου./ Συχνά, αφηρημένη,/ σε σχεδιάζω ολόγυμνον στο πίσω μέρος στα πακέτα των τσιγάρων μου./ Ύστερα/ γεμίζω το σχέδιο με μικρές μαργαρίτες, για να σε κρύψω/ κ' είναι σα να σκεπάζω έναν ωραίο νεκρό με λουλούδια» (ό.π., 313). Αυτό το κορμί που «διαφεύγει» μετατρέπεται σε μονοδιάστατη επιφάνεια ενός σχεδίου και εκεί θανατώνεται συμβολικά.

Η εκδίκηση την οποία προ- αναγγέλει η Φαίδρα, με αφορμή το σχέδιο πάνω στο πακέτο των τσιγάρων, συνίσταται σε ένα τέχνασμα με το οποίο θα ελέγξει τον Ιππόλυτο· στην αγωγή του στον πόνο και στην ταπείνωση: «Ποιος άλλωστε πόνος είναι μικρός; Δεν τόχεις μάθει./ Λοιπόν,/ θα σου το μάθω εγώ». Αυτό που θα εισαγάγει στην "ατάραχη" προοπτική του Ιππόλυτου είναι η ταπείνωση της γνώσης ότι ελέγχθηκε από κάποιον άλλο, συγκεκριμένα τη Φαίδρα. Η ταπεινωμένη από τον έλεγχο του Άλλου μονολογίστρια θα τον βάλει στη θέση της. Είναι χαρακτηριστικό ότι το μόνο το οποίο η Φαίδρα θα ήθελε να είναι διαφορετικό (το χαρακτηρίζει «Κρίμα») είναι ότι την εκδίκηση ο Ιππόλυτος: «δεν θα μπορέσ[ει] για πολύ να τη θυμά[ται]» (ό.π., 314)[581].

Χρειάζεται, ωστόσο, να παρατηρήσουμε ότι μέχρι "τέλους" η Φαίδρα δεν μπορεί να κλείσει την ιστορία από τη σκοπιά του εγώ της. Η μονολογίστρια δεν μπορεί να ολοκληρώσει τη διαλογική διαδικασία. Συγκεκριμένα, φθάνει να αμφισβητήσει κατά πόσον η δικαιοσύνη, που θα αποδοθεί με τον θάνατο, θα είναι «οριστική» ή ένα ακόμη τέχνασμα: «Μόνη αδικία/ είναι η ίδια η ζωή. Κι ο θάνατος η μόνη/ οριστική δικαιοσύνη, αν κι αργά πάντα φτασμένη. Ίσως και τούτο/ νάναι ένα τέχνασμα δικό μας, ένας ψεύτικος

[581]. Στο ποίημα «The Laboratory» (*The Poems*, τόμ. Α', 420- 421) η μονολογίστρια, η οποία απορρίπτεται από αυτόν που αγαπά, λόγω του ότι υπάρχει κάποια άλλη, επιλέγει να εκδικηθεί, δηλητηριάζοντας όχι τον άνδρα αλλά την ανταγωνίστριά της. Αντίθετα με τη λύση της Φαίδρας, εδώ η μονολογίστρια θα έχει διπλή ικανοποίηση. Θα ελέγξει τον πόνο του αντικειμένου της επιθυμίας της και ταυτόχρονα ο πόνος αυτός θα έχει διάρκεια «He is sure to remember her dying face!» [«Σίγουρα θα θυμάται τι πρόσωπό της να πεθαίνει»] (ό.π., 421).

λόγος παρηγόριας-/ η τελευταία παρηγόρια γι' αυτόν που πια δε θα την έχει ανάγκη» (ό.π., 314).

Στην ίδια κατεύθυνση, της αδυναμίας να δώσει ένα τέλος στην πάλη κατανόησης και απόκρισης ανάμεσα στο εγώ της και στον Άλλο, οδηγεί το γεγονός ότι στον μονόλογο δεν υπάρχει τελεία[582], αλλά ανοιχτά ερωτήματα (για την μόνο ενδεχόμενη αλήθεια που αφορά στο ανοιχτό εγώ της) και επανάληψη της απόφασης (από την πλευρά του Άλλου): «ποια μέθη; ποιον πόνο; ποιαν αλήθεια; Τι όμορφη, αδέκαστη νύχτα-/ αδέκαστη, αδέκαστη, αδέκαστη- τι όμορφη νύχτα-».

Ο μονόλογός της, ως διαλογική αναμέτρηση, δεν τελειώνει, καθώς αυτού του τύπου η αναμέτρηση κλείνει μόνο με τον θάνατο. Αυτό που ολοκληρώνεται με την αποχώρησή της, δηλαδή, με μία αυθαίρετη πράξη και όχι με βάση κάποια λογική έννοια, είναι η συγκεκριμένη περίσταση. Το πραγματικό τέλος της σύγκρουσης με τον εαυτό της και με τον Ιππόλυτο επέρχεται μόνο με τους θανάτους τους, οι οποίοι θα σβήσουν τις διαφορές τους, τις χωριστές τους αξιώσεις, τις προοπτικές τους, αυτά δηλαδή που παράγουν σημασία και διαλογικότητα. Η «Φαίδρα» είναι ένας ακόμη δραματικός μονόλογος στον οποίο ο τερματισμός της διαλογικότητας ισοδυναμεί με θάνατο.

Έχει υποστηριχτεί η άποψη ότι στον δραματικό μονόλογο υπονομεύεται το σύνηθες ποιητικό σχήμα, σύμφωνα με το οποίο οι ανδρικοί χαρακτήρες επιβεβαιώνουν το καθεστώς τους ως υποκειμένων, μετατρέποντας το γυναικείο Άλλο σε αντικείμενο[583]. Η υπονόμευση λαμβάνει χώρα με την παρουσίαση του ίδιου του σχήματος σε μια ακραία και επικίνδυνη μορφή του. Χαρακτηριστικά παραδείγματα, τα ποιήματα του Browning «My Last Duchess» και «Porphyria's Lover», καθώς και στα δύο ποιήματα οι μονολογιστές ευθύνονται για το θάνατο της γυναίκας για την οποία γίνεται λόγος.

Στο πρώτο ποίημα, ο δούκας- μονολογιστής κατά τις διαπραγματεύσεις ενός συνοικεσίου για τον γάμο του με την κόρη ενός κόμη, ξεναγεί τον μεσολαβητή του συνοικεσίου σε έναν χώρο με έργα τέχνης. Ανάμεσα σε αυτά είναι και η εικόνα της, νεκρής πια, «τελευταίας» του «δούκισσας».

---

582. Στην *Τέταρτη διάσταση* ένας ακόμη δραματικός μονόλογος, η «Ελένη» (*ΤΔ* 271- 289), σταματάει, χωρίς να κλείνει με τελεία. Στο σημείο αυτό είναι δυνατόν να παραλληλήσουμε το είδος του διαλόγου που κάνει η Φαίδρα με τον εαυτό της και τον Ιππόλυτο με το είδος του διαλόγου που κάνει ο «άνθρωπος του υπογείου», είδος διαλόγου το οποίο ο Bakhtin περιγράφει ως εξής (βλ.: *Ζητήματα*..., ό.π., 377): «Ο "άνθρωπος του υπογείου" κάνει με τον εαυτό του τον ίδιο αδιέξοδο διάλογο που κάνει και με τον άλλο. Δεν μπορεί να ταυτιστεί μέχρι τέλους με τον εαυτό του, σε μία και μοναδική μονολογική φωνή, έχοντας αφήσει ολοκληρωτικά έξω από αυτόν την ξένη φωνή [...]. Δεν μπορεί να συμφωνήσει με τον εαυτό του, αλλά του είναι αδύνατον και να σταματήσει να μιλάει μαζί του. Το ύφος του λόγου για τον εαυτό του είναι οργανικά ξένο προς την τελεία, ξένο προς κάθε ολοκλήρωση, τόσο στα επιμέρους σημεία του όσο και στα γενικά. Πρόκειται για το ύφος μιας εσωτερικά ατελεύτητης ομιλίας που μπορεί ίσως να διακοπεί μηχανικά, αλλά δεν μπορεί να ολοκληρωθεί οργανικά».

583. U. C. Knoepflmacher, «Projection and the Female Other: Romanticism, Browning, and the Victorian Dramatic Monologue», *Victorian Poetry* 22 (1984), 139-159.

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΡΑΤΑΣΟΥ

Ο δούκας τραβάει την κουρτίνα που καλύπτει τον πίνακα και, ξεκινώντας από το εικαστικό δεδομένο, το βλέμμα της δούκισσας στην εικόνα, προσφέρει μια ερμηνεία του στον μεσολαβητή, και παράλληλα του παρουσιάζει τον τρόπο με τον οποίο η δούκισσα τον "πρόσβαλε". Παράλληλα, και χωρίς αναστολές, του λέει και τον τρόπο με τον οποίο αντέδρασε στην "προσβολή": «Δεν ήταν, κύριέ μου, μόνο/ η παρουσία του συζύγου της που έφερνε στο μάγουλό της/ το σημάδι της χαράς. [...] Γιατί 'χε μια καρδιά- πώς να το πω;- / που εύκολα χαιρόταν, γρήγορα εντυπωσιαζόταν./ Της άρεσε ό,τι κοίταζε, κι η ματιά της έπεφτε παντού./ Ήταν όλα το ίδιο, κύριέ μου! [...] όλα και το καθένα χωριστά/ αποσπούσαν την ευαρέσκεια, ή τουλάχιστον, το ερύθημά της./ Ήταν ευγνώμων σε όλους- καμιά αντίρρηση! μα μ' ένα τρόπο/ -δεν ξέρω πώς- σαν να' βαζε τη δωρεά του ονόματός μου,/ ονόματος εννιακοσίων ετών, στην ίδια μοίρα με το δώρο οποιουδήποτε. [...] Ω, κύριέ μου, αναμφίβολα χαμογελούσε/ όταν μ' έβλεπε, αλλά και ποιος δεν κέρδιζε το χαμόγελό της;/ Κι αυτό δεν είχε τέλος. Έδωσα εντολές. Και τα χαμόγελα κοπήκαν/ με το μαχαίρι. Να' την εκεί, σαν να' ναι ζωντανή»[584].

Ο δούκας «έδωσε εντολές» για την εξόντωση της συζύγου του, διότι η ανοιχτόκαρδη και καλοσυνάτη συμπεριφορά της δεν στρεφόταν μόνο στη δική του «παρουσία», δεν καθρέφτιζε τη διαφορά του, αλλά τον εξομοιώνε με τον οποιονδήποτε. Έχοντας μετατρέψει τη δούκισσα σε αντικείμενο, σε έργο τέχνης, έχει παγιδεύσει το βλέμμα της, ώστε να επιτελεί το ναρκισιστικό ρόλο που κατ' αυτόν όφειλε να επιτελεί εν ζωή: «το βάθος και το πάθος αυτής της ένθερμης ματιάς,/ δίχως να στραφούν (γιατί κανένας δεν κατεβάζει την κουρτίνα/ που έσυρα για σας, μόνον εγώ)»[585].

Το γεγονός, όμως, ότι δεν είναι η συγκεκριμένη γυναίκα που του "προκάλεσε" την ανάγκη να την αντιμετωπίσει σαν πράγμα, σαν αντικείμενο, φαίνεται από τα δυσοίωνα λόγια του δούκα προκειμένου για την επόμενη νύφη του. Κάνοντας λόγο για το θέμα της προίκας που θα ζητήσει, προσθέτει «Though *his* fair *daughter' s self,* as I avowed/ at starting, *is my object*». Ο συνδυασμός των εκφράσεων «his daughter' self [...] is my object» καθιστά ακόμη πιο περίπλοκη τη σημασία της, ούτως ή άλλως αμφίσημης, λέξης «object».

Η χειραγώγηση της προοπτικής του Άλλου επιτελείται με τη φυσική του εξόντωση και τη μετατροπή του σε πράγμα. Με έμμεσο τρόπο, οι δραματικοί μονόλογοι, όπως ο προηγούμενος, υπονομεύουν τον παραδοσιακό κώδικα της γυναίκας/ αντικειμένου που επιβεβαιώνει τον άνδρα/ υποκείμενο, απογυμνώνοντάς τον από την εξιδανικευτική μάσκα της γυναίκας/ μούσας, της γυναίκας/ αντικειμένου του έρωτα, της γυναίκας/ (άφωνου)

[584]. Μετ. Άρ. Μπερλής, *λόγου χάριν* 4 (Καλ. 1996), 115- 116.
[585]. Ό.π. 115.

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΡΑΤΑΣΟΥ

αγγέλου κ.λ.π. Εκτός από τη θεωρία που αφορά στη σύνδεση του δραματικού μονολόγου με την υπονόμευση του εν λόγω κώδικα, έχει ακόμη υποστηριχθεί ότι η συχνότητα δραματικών μονολόγων των οποίων υποκείμενο εκφοράς είναι ένας γυναικείος χαρακτήρας ανάγεται στο ενδιαφέρον των ποιητών να δοθεί φωνή στη γυναίκα[586]. Και οι δύο αυτές θεωρήσεις είναι βάσιμες, καθώς στηρίζονται σε ένα ευρύ υλικό.

Τίθεται, ωστόσο, το ερώτημα πόσο "γυναικείες" είναι αυτές οι φωνές· το ερώτημα, δηλαδή, αν ο όρος "γυναικείες φωνές" σημαίνει ότι αυτές συγκροτούνται ή αναπαρίστανται ως διαφορετικές από τις αντίστοιχες "ανδρικές φωνές". Το βέβαιο είναι ότι οι γυναίκες στους δραματικούς μονολόγους της περίστασης την οποία εξετάσαμε σε αυτή την ενότητα (σε αντίθεση με εκείνες των γυναικών στους εκφραστικούς μονολόγους) ξεφεύγουν από το μοντέλο της παθητικής, προσαρμοστικής, υπομονετικής και, ενδεχομένως, νεκρής γυναίκας, έναντι ενός αρνητικά παρουσιασμένου, πλην όμως ζωντανού άνδρα. Οι γυναίκες στους δραματικούς μονολόγους είναι ενεργητικές και ζωντανές (εκτός αν διαλέξουν διαφορετικά για να καταστρέψουν αυτόν που τις απέρριψε, βλ.: «Φαίδρα»).

Όμως, αυτό το μοντέλο προοπτικής, όπως χαρακτηριστικά το παρακολουθήσαμε στον μονόλογο της Φαίδρας (στον οποίο το γυναικείο ποιητικό υποκείμενο αντιστρέφει το σχήμα «άνδρας/ υποκείμενο: γυναίκα/ αντικείμενο» και κατοχυρώνει τη δική της υποκειμενικότητα σε βάρος του αντικειμένου της επιθυμίας της), δεν είναι αναγκαστικά γυναικείο, στο βαθμό μάλιστα που λάβει κανείς υπόψη ότι οι γυναίκες αυτές, με την συγκεκριμένη προοπτική δεν διαφέρουν από καμία άποψη ως προς την προοπτική τους από τους άνδρες μονολογιστές (από αυτό που κάνει για παράδειγμα ο δούκας στο ποίημα «My Last Duchess»). Στον δραματικό μονόλογο η "γυναικεία" φωνή δεν παρουσιάζεται διαφορετική από την "ανδρική", ως προς το σχήμα του υποκειμένου που μετατρέπει τον άλλο σε αντικείμενο.

Κάτι τέτοιο εξάλλου, η αναπαράσταση μιας υποτιθέμενης αληθινής υπόστασης του Άνδρα ή της Γυναίκας, δεν θα μπορούσε να είναι το ζητούμενο. Τόσο η "γυναικεία" όσο και η "ανδρική" φωνή έχουν κειμενική υπόσταση και δεν βρίσκονται σε σχέση ευθείας μίμησης μιας μη- κειμενικής πραγματικότητας (βιολογικά καθοριζόμενης π.χ. τάξης). Με τον "γυναικείο", όμως, δραματικό μονόλογο αναδιατάσσεται ο κατεστημένος κώδικας, όπως αυτός εμφανίζεται στον εκφραστικό μονόλογο, και με αυτόν τον τρόπο ανοικειώνεται ακριβώς ως κώδικας, δηλαδή ως κατασκευή η οποία δεν έχει αναπαραστατική αξιοπιστία, αληθινή αναφορά.

[586]. Dorothy Mermin, «"The fruitfull feud...». Ό.π., 149- 168.

Γ7. Λογική και βάση βεβαιότητας στην απαγγελτική και τη μονοδραματική κατηγορία: *The Ring and the Book* (R. Browning)- *Σκλάβοι Πολιορκημένοι* (Κ. Βάρναλης).

Στη σχετική με τον δραματικό μονόλογο βιβλιογραφία απαντούν συσχετισμοί του δραματικού μονολόγου με το "πρωτοπρόσωπο" μυθιστόρημα[587]. Με βάση τις αρχές που διατυπώνονται στην παρούσα μελέτη, τα κείμενα τα οποία εντάσσονται σε ό,τι θεωρείται είδος του "πρωτοπρόσωπου" μυθιστορήματος και, ταυτόχρονα, στηρίζονται σε ένα εξωτοπικά συγκροτημένο υποκείμενο εκφοράς, εγγράφονται στην μονοδραματική κατηγορία. Αν και οι συσχετισμοί του δραματικού μονολόγου με το μυθιστόρημα σε "τρίτο πρόσωπο" είναι σπανιότεροι, έχει διατυπωθεί μία σχετική με το ζήτημα θεωρία, η οποία συνδέει γενετικά τον δραματικό μονόλογο με αυτό. Το ενδιαφέρον της είναι ότι εντοπίζει στο πεδίο των αφηγηματικών τεχνικών την κοινή (κατά τον μελετητή) έμφαση στην παρουσίαση της εσωτερικότητας των χαρακτήρων στον δραματικό μονόλογο και το μυθιστόρημα.

Συγκεκριμένα, ο W. D. Shaw υποστηρίζει ότι ο ελεύθερος πλάγιος λόγος (Ε.Π.Λ.) ενδέχεται να υπήρξε βασική συνιστώσα της δημιουργίας του δραματικού μονολόγου: «Μια άλλη πιθανή πηγή του δραματικού μονολόγου ως είδους είναι ο ελεύθερος πλάγιος λόγος, *le stlye indirect libre*, του κοινωνικού μυθιστορήματος. Χωρίς να εγκαταλείπεται η προσποίηση ότι μιλάει ο αφηγητής, ο Ε.Π.Λ. αναπαράγει τις εσώτατες σκέψεις ενός χαρακτήρα [...]. Η τεχνική απαντά στα μυθιστορήματα της Austen, και έτσι προηγείται χρονικά, όχι μόνο της χρήσης της από την George Eliot και από τον Trollope, αλλά και του ίδιου του μονολόγου των βικτωριανών»[588].

Η υποχώρηση του αφηγητή, στο "τριτοπρόσωπο" μυθιστορήμα κατά τον 19ο αιώνα, και η έμφαση στον λόγο και την εσωτερικότητα των χαρακτήρων συνδέονται με την εξέλιξη του είδους[589] και οδηγούν στο *προοπτικό μυθιστόρημα*[590]. Τα προηγούμενα

---

[587]. Βλ. π.χ. Elisabeth Howe, *Stages of Self*..., ό.π., 21, Dorrit Cohn, *Transparent*...., ό.π., 257-8, Käte Hamburger, *The Logic*..., ό.π., 315, 329-30. Βλ. ακόμη πώς διαφοροποιεί ο Stanzel τον δραματικό μονόλογο από πρωτοπρόσωπες αφηγήσεις, με «εξομοιωτικές γλωσσικές τάσεις»: F. K. Stanzel, *Θεωρία της αφήγησης*, ό.π., 336.

[588]. D. Shaw, «Lyric Displacement...», ό.π., 310.

[589]. Dorrit Cohn, *Transparent*..., ό.π., 25.

[590]. Ως προοπτικό μυθιστόρημα (: απαγγελτική κατηγορία) ορίζουμε εκείνο στο οποίο η ενίσχυση της προοπτικότητας συνδέεται με την αποδυνάμωση της προοπτικής του υποκειμένου της εκφοράς (του αφηγητή), μέχρι του σημείου της απλής παρουσίας του ως διαρθρωτικής λειτουργίας. Ο Bakhtin («Ο ήρωας και η θέση του συγγραφέα σε σχέση με τον ήρωα στο έργο του Ντοστογιέφσκι», *Ζητήματα*..., ό.π., 74- 122), παρατηρεί για το μυθιστόρημα του Ντοστογιέφσκι ότι «αυτό που πριν είχε αναλάβει ο συγγραφέας [: αφηγητής], το έχει αναλάβει τώρα ο ήρωας, φωτίζοντας ο ίδιος τον εαυτό του από όλες τις οπτικές γωνίες. Ο συγγραφέας, πάλι, δεν φωτίζει την πραγματικότητα του ήρωα αλλά τη διαδικασία αυτογνωσίας του ως μια πραγματικότητα σε δεύτερο επίπεδο» (ό.π., 77- 78). Εδώ, αυτό που αναλαμβάνει ο αφηγητής είναι μόνον η διαρθρωτική λειτουργία. Πρόκειται για μία από τις εκδοχές του προοπτικού μυθιστορήματος. Μία άλλη

ισχύουν αντιστοίχως και στην αφηγηματική ποίηση. Σε αυτό το σημείο, είναι δυνατόν να επικαλεστούμε το παράδειγμα του *προοπτικού αφηγηματικού ποιήματος*[591] του Καβάφη. Από τεχνική άποψη, η προοπτικοποίηση διευκολύνεται από μορφές παρουσίασης του λόγου και της σκέψης των χαρακτήρων, όπως ο Ε.Π.Λ., ο εσωτερικός μονόλογος, η ψυχαφήγηση κ.λ.π. Συνεπώς, από την σκοπιά της προοπτικοποίησης, είναι εύλογος ο συσχετισμός του μυθιστορήματος με τον δραματικό μονόλογο. Η σχέση, όμως, αυτή δεν είναι σχέση αιτίου (μυθιστόρημα)- αποτελέσματος (δραματικός μονόλογος), δια μέσου Ε.Π.Λ. Η αναγωγή του δραματικού μονολόγου στην προοπτικοποίηση του μυθιστορήματος, και ακόμη περισσότερο στον ΕΠΛ[592], είναι αβάσιμη.

Καταρχήν, ο δραματικός μονόλογος, όπως ορίζεται στην παρούσα μελέτη, εμφανίζεται ήδη από τους ελληνιστικούς χρόνους (βλ. αναλυτικά στις ενότητες Α3- γ και Α3- δ). Το πιο σημαντικό, όμως, είναι ότι η προοπτική λογική του μυθιστορήματος και του αφηγηματικού ποιήματος, διαφέρει ουσιωδώς από την λογική του δραματικού μονολόγου, τη μονοπροοπτική λογική. Για να θέσουμε το ζήτημα με τους όρους του Shaw, η μετατροπή ενός τμήματος λόγου από Ε.Π.Λ. σε ευθύ λόγο του χαρακτήρα (μονόλογο του χαρακτήρα) ή, αντίστροφα, η μετατροπή ευθέως λόγου ενός χαρακτήρα σε Ε.Π.Λ. οδηγεί σε διαφοροποίηση της επικοινωνιακής λογικής.

Με την ευκαιρία της μεταγραφικής δοκιμής που επιχειρήσαμε στην περίπτωση του είδους του μεικτού μονολόγου (βλ. αναλυτικά στην ενότητα Γ5), δείξαμε τις μεταβολές που επιφέρονται κατά τη συγκεκριμένη τροποποίηση και τη διαφορά της λογικής στην

εκδοχή του, στην οποία υπογραμμίζεται η αξιολογική αναξιοπιστία του αφηγητή, βρίσκουμε σε μυθιστορήματα όπως *Ο Άνθρωπος χωρίς ιδιότητες* του R. Musil.

[591]. Ως προοπτικό αφηγηματικό ποίημα (: απαγγελτική κατηγορία) ορίζουμε εκείνο στο οποίο η ενίσχυση της προοπτικότητας συνδέεται με την αποδυνάμωση της προοπτικής του υποκειμένου της εκφοράς (του αφηγητή), μέχρι του σημείου της απλής παρουσίας του ως διαρθρωτικής λειτουργίας: α) ποιήματα τα οποία στο μεγαλύτερο μέρος τους ή και εξ ολοκλήρου αποτελούνται από τον Ε.Π.Λ. ενός χαρακτήρα (π.χ. Κ. Π. Καβάφη, «Δημητρίου Σωτήρος (162- 150 π.Χ.)»: *Τα ποιήματα Β'*, 1919, 18- 19)· β) ποιήματα στα οποία ο αφηγητής μεταδίδει μόνο πληροφορίες ή περιορίζεται να εκχωρεί το λόγο στα πρόσωπα (π.χ. Οδ. Ελύτη, *Μαρία Νεφέλη*, Αθήνα, Ίκαρος, 1989 (α' έκδ. 1978).

[592]. Η άλλη μείζων τεχνική αναπαράστασης της εσωτερικότητας χαρακτήρων, ο *εσωτερικός* (ή *άμεσος* ή *παρατιθέμενος*) *μονόλογος*, ως τεχνική που απαντά τόσο σε "τριτοπρόσωπα" όσο και σε "πρωτοπρόσωπα" συμφραζόμενα (περίπτωση αυτο- παρατιθέμενου εσωτερικού μονολόγου) είναι δια- κατηγοριακή (εμφανίζεται σε περισσότερες από μία κατηγορίες). Στο βαθμό, ωστόσο, που ο όρος εσωτερικός μονόλογος αποκτά ειδολογική αναφορά (το είδος του εσωτερικού μονολόγου, βλ. π.χ. *Έδρεψε δάφνες* του É. Dujardin), τότε τα κείμενα που συμπεριλαμβάνει είναι δυνατόν να εγγραφούν σε κάποια από τα μονοδραματικά είδη. Ένα ορισμένο, δηλαδή, κείμενο που ανήκει στο είδος του εσωτερικού μονολόγου είναι δυνατόν να περιγραφτεί ως εκφραστικός, δραματικός ή άλλος μονόλογος. Πολλά μονοδραματικά ποιήματα που δεν περιλαμβάνουν εγγεγραμμένο κειμενικά αποδέκτη είναι δυνατόν να "διαβαστούν" ως εσωτερικοί μονόλογοι. Βλ. ακόμη το άρθρο του Daniel A. Harris «D. G. Rossetti's "Jenny"...» (ό.π., 197- 215) για την άποψη ότι, στην αγγλική λογοτεχνία, ο εσωτερικός μονόλογος επηρεάστηκε από τον δραματικό μονόλογο. Πάντα σύμφωνα με τον Harris, ο πρώτος εσωτερικός μονόλογος στην αγγλική λογοτεχνία (ο οποίος αποτελεί συγχρόνως και δραματικό μονόλογο) είναι το ποίημα «Jenny» του D. G. Rossetti.

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΒΒΑΤΑΖΟΥ

εκάστοτε κειμενική εκδοχή. Ανάλογα ισχύουν και για τα άλλα μονοδραματικά είδη που εξετάσαμε, ακόμη και στην περίπτωση του ρητορικού μονολόγου[593].

Μεγαλύτερη βαρύτητα, ωστόσο, για το θέμα έχουν οι διαφορές που προκύπτουν μετά την αντίστοιχη μεταγραφή σε κείμενα, εγγεγραμμένα στο είδος του δραματικού μονολόγου. Η βασική παρατήρηση που προκύπτει από μία τέτοια δοκιμή είναι η εξής. Οι δραματικοί μονόλογοι, μετά τη μεταγραφή τους γίνονται πληροφοριακά αξιόπιστοι, πράγμα που επιδρά αποφασιστικά στην επικοινωνιακή λογική που τους διέπει και στις ερμηνευτικές δυνατότητες που προσφέρονται στον αναγνώστη. Μέσω της μεταγραφής τους, εισάγεται μία βάση πληροφοριακής (και ενδεχομένως αξιολογικής) βεβαιότητας.

Μια τέτοια μεταγραφή αποδίδει αντικειμενική βάση σε ό,τι παρουσιάζεται ως εντύπωση του μονολογιστή και μετατρέπει τις εκτιμήσεις του σε πληροφορίες. Έχει ως αποτέλεσμα την εισαγωγή μίας βάσης πληροφοριακής (τουλάχιστον) βεβαιότητας, όπως είναι δυνατόν να διαπιστωθεί με βάση τον δραματικό μονόλογο του Καβάφη «Ας φρόντιζαν» (*Τα ποιήματα Β'*, 1930, 90- 91· βλ. σχολιασμό του ποιήματος στην ενότητα Γ2- β). Παρατίθενται στίχοι από το ποίημα ως έχει και στη συνέχεια μεταγραμμένοι:

Όθεν φρονώ πως είμαι στα γεμάτα/ ενδεδειγμένος για να υπηρετήσω αυτήν την χώρα,/ την προσφιλή πατρίδα μου Συρία.

Σ' ό, τι δουλειά με βάλουν θα πασχίσω/ να είμαι στην χώρα ωφέλιμος. Αυτή είν' η πρόθεσίς μου./ Αν πάλι μ' εμποδίσουνε με τα συστήματά τους-/ τους ξέρουμε τους προκομένους: να τα λέμε τώρα;/ αν μ' εμποδίσουνε, τι φταίω εγώ.

[...]

Κ' είν' η συνείδησίς μου ήσυχη/ για το αψήφιστο της εκλογής./ Βλάπτουν κ' οι τρεις τους την Συρία το ίδιο.

Αλλά, κατεστραμένος άνθρωπος, τι φταίω εγώ./ Ζητώ ο ταλαίπωρος να μπαλωθώ./ Ας φρόντιζαν οι κραταιοί θεοί/ να δημιουργήσουν έναν τέταρτο καλό./ Μετά χαράς θα πήγαινα μ' αυτόν.

Μεταγραφή:

Όθεν **φρονεί** πως **είναι** στα γεμάτα/ ενδεδειγμένος για να **υπηρετήσει** αυτήν την χώρα,/ την προσφιλή πατρίδα **του** Συρία.

[593]. Το είδος αυτό στην πιο τυπική μορφή του, κυριαρχείται από την απόβλεψη του λόγου. Ένας ρητορικός μονόλογος, εφόσον μεταγραφεί σε τρίτο πρόσωπο, διατηρεί το περιεχόμενο της απόβλεψής του. Αποδυναμώνεται, όμως, σε μεγάλο βαθμό η λειτουργική του αιχμή, γιατί, εξαφανίζεται έτσι το προσδιορισμένο υποκείμενο της εκφοράς το οποίο στον ρητορικό μονόλογο αξιοποιείται για το κύρος που προσδίδει στο εκφερόμενο μήνυμα.

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΒΑΛΑΣΟΥ

Σ’ ό, τι δουλειά **τον** βάλουν θα **πασχίσει**/ να **είναι** στην χώρα ωφέλιμος. Αυτή είν’ η πρόθεσίς **του**./ Αν πάλι **τον** εμποδίσουνε με τα συστήματά τους-/ τους ξέρουμε τους προκομένους: να τα λέμε τώρα;/ αν **τον** εμποδίσουνε, τι **φταίει αυτός**.

[...]

Κ’ είν’ η συνείδησίς **του** ήσυχη/ για το αψήφιστο της εκλογής./ Βλάπτουν κ’ οι τρεις τους την Συρία το ίδιο.

Αλλά, κατεστραμένος άνθρωπος, τι **φταίει αυτός**./ **Ζητά** ο ταλαίπωρος να **μπαλωθεί**./ Ας φρόντιζαν οι κραταιοί θεοί/ να δημιουργήσουν έναν τέταρτο καλό./ Μετά χαράς θα **πήγαινε** μ’ αυτόν.

Στον δραματικό μονόλογο, όλα όσα διατυπώνει ο μονολογιστής είναι ανοιχτά, από ερμηνευτική άποψη, στην αμφισβήτηση του κατά πόσον ισχύουν. Έτσι, για παράδειγμα, είναι δυνατόν κανείς να αναρωτηθεί, προκειμένου για τον δραματικό μονόλογο που σχολιάζουμε, πόσο ήσυχη είναι πραγματικά η συνείδηση του μονολογιστή («Κ’ είν’ η συνείδησίς μου ήσυχη/ για το αψήφιστο της εκλογής»)· πόσο, δηλαδή, η εμφατική διαβεβαίωση του μονολογιστή δεν καλύπτει στην πραγματικότητα μια συνείδηση ανήσυχη.

Στην μεταγραφή του σε προοπτικό αφηγηματικό ποίημα, μέσω του ΕΠΛ, προσανατολιζόμαστε στην εσωτερικότητα του χαρακτήρα. Παράλληλα, όμως, καθώς το αλλοτοπικά συγκροτημένο υποκείμενο της εκφοράς “βλέπει” μέσα στον ήρωα, ο στίχος που σχολιάστηκε προηγούμενως ως “ανοιχτός” ερμηνευτικά (Μεταγραφή: Κ’ είν’ η συνείδησίς *του* ήσυχη/ για το αψήφιστο της εκλογής), αποκτά το χαρακτήρα της πληροφορίας, του δεδομένου, αλλάζοντας ουσιωδώς τους όρους με τους οποίους παράγεται η σημασία του κειμένου. Εμφανής επίσης είναι και η εισαγωγή μίας ακόμη διαλογικής όψης· αυτής του αφηγητή προς τον χαρακτήρα.

Συγκρίνοντας την προοπτική λογική του αφηγηματικού ποιήματος και τη μονοπροοπτική λογική του δραματικού μονολόγου, οδηγούμαστε στο εξής συμπέρασμα. Το προοπτικό αφηγηματικό ποίημα συντηρεί τη δυνατότητα της ερμηνείας με αφετηρία ορισμένες βεβαιότητες, πληροφοριακού χαρακτήρα, από τη σκοπιά της περιγραφής του δευτεροβάθμιου σύμπαντος, ενώ στον δραματικό μονόλογο η ερμηνεία δεν έχει ποτέ εχέγγυα αντικειμενικότητας.

Το μυθιστόρημα με παντογνώστη και αξιολογικά παρεμβατικό αφηγητή, διεκδικούσε την πληροφοριακή και την αξιολογική αξιοπιστία. Έτσι, τα κείμενα αυτού του τύπου ήταν “κλειστά”, από ερμηνευτική άποψη, χαρακτηρίζονταν από αντικειμενικότητα

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΡΑΤΑΣΟΥ

και από τη σύνθεση της μερικότητας των προοπτικών των χαρακτήρων. Σταδιακά, το μυθιστόρημα και, σε ορισμένες περιπτώσεις, το αφηγηματικό ποίημα οδηγήθηκαν στην προοπτικότητα, εγκατέλειψαν την αξιολογική αντικειμενικότητα και διατήρησαν μόνο την πληροφοριακή αντικειμενικότητα[594]. Εξ ου και η αναφορά μας σε αυτά με τους όρους *προοπτικό* αφηγηματικό ποίημα και *προοπτικό* μυθιστόρημα.

Είναι, μάλιστα, χαρακτηριστικό ότι η ενίσχυση της προοπτικής λογικής είναι δυνατόν να αποδυναμώσει σε τέτοιο βαθμό την προοπτική του υποκειμένου της εκφοράς, ώστε η τελευταία να παρίσταται μόνον ως διαρθρωτική λειτουργία. Αν όμως προοπτική λογική σημαίνει, ανάμεσα σε άλλα, ότι ο αφηγητής παρουσιάζεται αξιολογικά αναξιόπιστος, μονοπροοπτική λογική σημαίνει ότι ο μονολογιστής παρουσιάζεται αναξιόπιστος αξιολογικά και πληροφοριακά.

Συνεπώς, δεν λειτούργησε η προοπτική λογική, δια μέσου Ε.Π.Λ., ως παράγοντας διαμόρφωσης της μονοπροοπτικής λογικής, όπως αυτή εκφράζεται στον δραματικό μονόλογο, όπως, βέβαια, δεν συνέβη και το αντίστροφο. Ενδιαφέρον, ωστόσο, έχει από αυτή την άποψη το εξής σχόλιο του R. Langbaum: «Δεν έχουμε πλέον στη διάθεσή μας καμία έγκυρη ηθική αρχή, με την οποία να δίνουμε αλληλουχία στα γεγονότα. Έχουμε μόνο προοπτικές για τα γεγονότα. Έτσι, η λογοτεχνία που "έχει ως ορίζοντά της" τον σύγχρονο κόσμο πρέπει να προσεγγίζει τον δραματικό μονόλογο. Αυτό συμβαίνει ακόμη και στην πεζογραφία· Το διήγημα του Chekhov και του Joyce, το μυθιστόρημα με οπτική γωνία του James, του Conrad, [...] ή ο *Οδυσσέας* του Joyce, στον ένα ή στον άλλο βαθμό προσεγγίζουν τον δραματικό μονόλογο»[595].

Όπως, κατά την άποψή μας, ορθά τίθεται το θέμα, τέτοιου τύπου προοπτικό διήγημα ή μυθιστόρημα, προσεγγίζει μόνο τον δραματικό μονόλογο, αφού δεν αποβάλλει τη σύμβαση της πληροφοριακής αντικειμενικότητας. Και δεν μπορεί να την αποβάλει χωρίς να μετατραπεί σε κάτι άλλο (κατηγοριακά και ειδολογικά). Κάτι αντίστοιχο φαίνεται να ισχύει και για την μονοδραματική κατηγορία. Ο δραματικός μονόλογος (ανοιχτός, μερικός/ συγκρουσιακά αποσπασματικός, υποκειμενικός) δεν μοιάζει να μπορεί να ενσωματώσει κάποια βάση βεβαιότητας (π.χ. πληροφοριακής), πολύ δε περισσότερο να διεκδικήσει την υπέρβαση της μονοπροοπτικής λογικής στο επίπεδο μίας βέβαιης αλήθειας. Εντούτοις, υπάρχουν απόπειρες σε αυτή την κατεύθυνση, δηλαδή, έργα που σχετίζονται άμεσα με το θέμα της συμβατότητας μονοπροοπτικής λογικής και μίας ορισμένης βάσης βεβαιότητας.

---

[594]. Βλ. την ενδιαφέρουσα ανάλυση που κάνει η Dorrit Cohn (*The Distinction...*, ό.π., 132- 149) σε αυτή την κατεύθυνση, για το μυθιστόρημα του T. Mann *Θάνατος στην Βενετία*. Βλ. ακόμη ενότητα Β5 για την ανάλυση του ποιήματος του Καβάφη «Η αρρώστια του Κλείτου» (*Τα ποιήματα Β'*, 1926, 55).

[595]. *The Poetry of Experience*..., ό.π., 226.

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΒΑΤΑΣΟΥ

Σε αυτό το πλαίσιο θα μπορούσαμε να διαβάσουμε έργα, όπως το *The Ring and the Book* του R. Browning, την *Έρημη χώρα*, του T.S. Eliot, τη *Γυναίκα της Ζάκυθος* του Δ. Σολωμού, τους *Σκλάβους πολιορκημένους* του Κ. Βάρναλη, και την *Τέταρτη διάσταση* του Γ. Ρίτσου. Οι περιπτώσεις αυτών των έργων καταρχήν συνδέονται με μία τάση διεύρυνσης της μονοδραματικής κατηγορίας. Ορισμένα από αυτά διευρύνουν την μονοπροοπτική λογική στην κατεύθυνση μίας πληθωρικής εκδοχής της. Σε αυτήν δεν επιδιώκεται η σύνθεση επιμέρους προοπτικών σε ένα όλον ή η προαγωγή σε μία αλήθεια, αλλά *η ανάδειξη του γενικευμένου χαρακτήρα της μονοπροοπτικής λογικής*[596]. Ως χαρακτηριστικό παράδειγμα ενός τέτοιου τύπου έργου, θα σχολιαστεί η σύνθεση *The Ring and the Book* του R. Browning. Ορισμένα άλλα έργα, όπως οι *Σκλάβοι Πολιορκημένοι* το οποίο σχολιάζεται στη συνέχεια, συνδυάζουν την εισαγωγή μίας βάσης βεβαιότητας με την μονοπροοπτική λογική.

Το πρώτο έργο που είναι δυνατόν να ανακαλέσουμε σε αυτό το πλαίσιο είναι το ποίημα *The Ring and the Book* καθώς ο ποιητής του, ο R. Browning, είναι κορυφαίος ποιητής του είδους του δραματικού μονολόγου. Ο Browning ξεκίνησε τη συγγραφή του ποιήματος το 1864. Η έκδοση αυτής της ποιητικής σύνθεσης (αριθμεί 21116 στίχους) άρχισε τον Νοέμβριο του 1868 και ολοκληρώθηκε τον Φεβρουάριο του 1869. Όταν, δηλαδή, ο Browning ξεκινά το εγχείρημα της συγγραφής αυτής της μεγαλόπνοης σύνθεσης, έχει ήδη δημοσιεύσει τις συλλογές δραματικών μονολόγων *Dramatic Romances and Lyrics* (1845), *Men and Women* (1855) και *Dramatis Personae* (1864).

Η προϊστορία της συγγραφής του ποιήματος έχει σημασία. Ο Browning, ο οποίος το 1860 βρισκόταν στην Ιταλία, βρήκε και αγόρασε ένα παλαιό βιβλίο (στο οποίο αναφερόταν με το όνομα *The Old Yellow Book*). Το βιβλίο περιλάμβανε ντοκουμέντα (μαρτυρίες, απολογίες, επιστολές, λόγους κ.ά.π.) της δίκης του κόμη Guido Franceschini. Ο κόμης δικάστηκε για τον φόνο της συζύγου του Pompilia (καθώς και των γονέων της), την οποία είχε κατηγορήσει για μοιχεία με έναν νεαρό ιερωμένο (τον Giuseppe Caponsacchi). Κρίθηκε ένοχος και εκτελέστηκε τελικά μαζί με τους συνεργούς του το 1698, μετά από απόφαση του πάπα Ιννοκέντιου του ΙΒ', στον οποίο είχε γίνει έφεση.

---

[596]. Σε αυτή την κατεύθυνση είναι δυνατόν να αναφερθούν παραδειγματικά τα εξής έργα νεώτερων ποιητών: «Οι Ατρείδες της φωτιάς και της σιωπής» (1950- 1964) (*Ποιήματα*, Αθήνα, Ερμής, 1977, 93- 106) του Σ. Βαβούρη (ο οποίος αξιοποιεί συχνά και λειτουργικά τον δραματικό μονόλογο), «Ο Σωτήρης στον Άδη» (1959) (*Ψυχοστασία*. Ποιήματα 1949- 1976, Αθήνα, ύψιλον, 1983, 134- 138) του Β. Λεοντάρη, *Επεισόδιο. Ένα πολιτικό ποίημα* (Αθήνα, Νεφέλη, 2002) του Γ. Μπλάνα. Σε διαφορετική κατεύθυνση, αλλά με ενδιαφέρον, χρησιμοποιείται ο δραματικός μονόλογος σε συνθετικά έργα, όπως το *Μυθιστόρημα* (*Ποιήματα*, ό.π., 43- 71) του Γ. Σεφέρη, το *«... Ελεεινόν θέατρον...»* (*Τα ποιήματα. 1946- 1979*, Θεσσαλονίκη, Παρατηρητής, 1990, 131- 154) του Π. Θασίτη ή το *Άσμα της Ιωάννας και του Κωνσταντίνου* του Τ. Σινόπουλου (*Συλλογή Ι. 1951- 1964*, Αθήνα, Ερμής, 1986 (α' έκδ. 1976), 247- 309). Εδώ ο δραματικός μονόλογος συνυπάρχει με ποιήματα που δεν είναι μονοδραματικά, σε ευρύτερες συνθέσεις.

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΡΑΤΑΣΟΥ

Το *Παλαιό Κίτρινο Βιβλίο* αποτέλεσε το πρωτογενές υλικό για το έργο, μαζί με άλλα στοιχεία που συγκέντρωσε ο ποιητής στη συνέχεια. Η γενική διάρθρωση του έργου του Browning γίνεται στη βάση της εναλλαγής μονολογιστών. Χωρίζεται σε δώδεκα βιβλία και σε δέκα από αυτά μιλούν χαρακτήρες που, ως πρόσωπα, έπαιξαν κάποιο ρόλο στη δίκη του κόμη Franceschini. Συγκεκριμένα, στο $2^{ο}$, $3^{ο}$ και $4^{ο}$ βιβλίο μιλούν χαρακτήρες που εκφράζουν ομάδες της κοινής γνώμης (: «Half- Rome», «The Other Half-Rome», «Tertium Quid»)· στο $5^{ο}$ και $11^{ο}$ ο κατηγορούμενος (: «Count Guido Franceschini», «Guido»)· στο $6^{ο}$ ο νεαρός ιερωμένος, ο οποίος κατηγορήθηκε ότι υπήρξε εραστής της συζύγου του Guido (: «Giuseppe Caponsacchi»)· στο $7^{ο}$ η σύζυγος, η οποία, παρά το θανατηφόρο χτύπημα που δέχτηκε, επέζησε μερικές μέρες (: «Pompilia»)· στο $8^{ο}$ και $9^{ο}$ οι συνήγοροι των δύο πλευρών (: «Dominus Hyacinthus de Archangelis», «Juris Doctor Johannes- Baptista Bottinius») και στο $10^{ο}$ ο πάπας Ιννοκέντιος ΙΒ’ (: «The Pope»). Οι μονολογιστές διηγούνται πτυχές της ίδιας υπόθεσης, αξιολογούν τις συνθήκες στο πλαίσιο των οποίων ενήργησαν οι χαρακτήρες, τους κρίνουν και, κυρίως, διεκδικούν την αλήθεια της υπόθεσης, ο καθένας από τη δική του οπτική γωνία.

Ο πρώτος και ο δωδέκατος μονόλογος (: «The Ring and the Book», «The Book and the Ring») υποτίθεται ότι εκφέρονται από τον ίδιο τον ποιητή. Στην πραγματικότητα, ο Browning παρουσιάζει μία ποιητική, και πεποιημένη, εικόνα του εαυτού του[597]. Συνεπώς, όλοι οι χαρακτήρες του έργου, ανάμεσα στους οποίους και ο μονολογιστής- “Browning”, προκύπτουν από την προσωποποιητική διαδικασία προσδιορισμού, η οποία μετατρέπει ένα ιστορικό πρόσωπο σε χαρακτήρα (βλ. αναλυτικά στην ενότητα Β2).

Οι δύο μονόλογοι του “ποιητή” δεν έχουν ως αποκλειστικό αντικείμενο λόγου την υπόθεση καθεαυτή. Διαπλέκουν το δικαστικό δράμα, ως αναζήτηση της αλήθειας, με την ποιητική προσέγγιση της αλήθειας. Δεν είναι, λοιπόν, τυχαίο το γεγονός ότι το έργο βασίζεται σε μία δικαστική υπόθεση και έχει ως θεματικούς πυρήνες την αλήθεια, την Κρίση και το δίκαιο. Γιατί, το *The Ring and the Book* δραματοποιεί τους τρόπους με τους οποίους οι χαρακτήρες κρίνουν την αλήθεια από το ψέμα και το δίκαιο από το άδικο. Οι κρίσεις, όμως, αυτές είναι από διαφορετικές έως αντιφατικές μεταξύ τους.

---

[597]. Πρέπει να διευκρινιστεί ότι ο μονολογιστής σε καμία περίπτωση δεν αξιοποιεί τη σύμβαση ενός μονολογιστή με αλλοτοπική γνωστική συγκρότηση. Αντίθετα, στους σχετικούς μονολόγους θεματοποιείται η εξωτοπική συγκρότηση του υποκειμένου της εκφοράς: «Let this old woe step on the stage again!/ Act itself o’er anew for men to judge,/ not by the very sense and sight indeed-/ (which take at best imperfect cognizance,/ since, how heart moves brain, and how both move hand,/ what mortal ever in entirety saw?)» [«Ας ανέβει στη σκηνή ξανά αυτή η παλιά δυστυχία! Να ξαναπαιχτεί για να την κρίνουν οι άνθρωποι, όχι, είναι αλήθεια, με τις αισθήσεις και το βλέμμα (στην καλύτερη περίπτωση τούτα τα γνωρίζουμε ατελώς), αφού ποιος θνητός έχει ποτέ του δει στην πληρότητά του πώς η καρδιά κινεί το νου και τα δυο τους κινούν το χέρι;»] (*The Ring...*, I, 824-9). Οι μονόλογοι δεν εκφέρονται από έναν αφηγητή, δηλαδή από υποκείμενο εκφοράς της απαγγελτικής κατηγορίας. Στο εξής οι παραπομπές στο ποίημα ενσωματώνονται στο κυρίως κείμενο.

Το *The Ring and the Book* έχει περιγραφτεί ως έργο σχετικιστικό[598]. Έχει, επίσης, υποστηριχθεί ότι στο έργο επιτυγχάνεται η σύνθεση αποσπάσματος- όλου, ο «συμφραστικός σχετικισμός» με μία «απόλυτη τάξη», η σύνθεση, με τους όρους της παρούσας μελέτης, της προοπτικότητας των μονολογιστών με μία βάση βεβαιότητας[599]. Κατά την άποψή μας, το έργο σχετίζεται με μία τέτοια σύνθεση, με όρους όμως που περιπλέκουν όχι μόνο την υλοποίησή της, αλλά το αίτημα καθεαυτό. Οι μονόλογοι εκείνοι στους οποίους θα ανέμενε κανείς να εισάγεται μία βάση πληροφοριακής και αξιολογικής βεβαιότητας, που θα εγγυούνταν τη γνώση του όλου, δηλαδή ο πρώτος και ο δωδέκατος μονόλογος, σχηματίζουν αντίθετα μία ειρωνική δομή.

Ο μονολογιστής, συγκεκριμένα, όπως θα δείξουμε στη συνέχεια, από τη μία πλευρά αξιώνει τη γνώση της αλήθειας και απερίφραστα δικαιώνει την κρίση του πάπα Ιννοκέντιου (του οποίου ο μονόλογος έχει ιδιαίτερη βαρύτητα ως προς το θέμα των προϋποθέσεων και των αποτελεσμάτων της Κρίσης εν γένει)· από την άλλη πλευρά, ο μονολογιστής, όπως θα δείξουμε στη συνέχεια, υπονομεύει την αξίωσή του στη γνώση της αλήθειας και της προνομιακής θέσης της δικής του προοπτικής έναντι των άλλων που συνθέτουν το έργο.

Θα χρέωνε κανείς στην κατεύθυνση της νομιμοποίησης αυτού του μονολογιστή ως βάση βεβαιότητας χωρία, στα οποία παρουσιάζεται να είναι σίγουρος για τη γνώση της αλήθειας, για το αν οι κρίσεις και τα κίνητρα των χαρακτήρων ήταν σωστά ή όχι, όπως τα ακόλουθα:

---

[598]. Ο R. Langbaum θεωρεί ότι πρώτη ένδειξη για το σχετικισμό ο οποίος εμπνέει το έργο είναι η χρήση του δραματικού μονολόγου· «Ο στόχος του Browning, όταν λέει την ίδια ιστορία έντεκα φορές, ήταν να αντικαταστήσει με οπτικές γωνίες την αντικειμενικότητα στην παρουσίαση των γεγονότων από το παραδοσιακό δράμα και την αφήγηση» (*The Poetry of Experience*..., ό.π., 112). Όμως, ο μελετητής διατυπώνει δύο άστοχες, κατά την άποψή μας, εκτιμήσεις: ότι ο «ποιητής» παρουσιάζεται στον πρώτο μονόλογο για να προκαταλάβει τους αναγνώστες πώς πρέπει να αξιολογήσουν τους χαρακτήρες και ότι οι κρίσεις των ίδιων των χαρακτήρων διαφέρουν γιατί είναι διαφορετικοί μεταξύ τους. Με βάση αυτές τις εκτιμήσεις απαμβλύνει την αρχική του θέση ότι το έργο είναι σχετικιστικό, και συμπληρώνει ότι το σωστό και το λάθος, το δίκαιο και το άδικο ξεκαθαρίζονται στην πρώτο μονόλογο. Όπως θα δείξουμε, τα πράγματα είναι περισσότερο σύνθετα. Ειδικά, ωστόσο, στο θέμα της ψυχολογικής ερμηνείας για τη διαφορά των κρίσεων, το έργο μάλλον προωθεί την άποψη ότι, εκτός από τις διαφορές κρίσεων που προκύπτουν από τα ξεχωριστά κίνητρα των χαρακτήρων, ρόλο παίζει ακόμη η γλωσσική διαμεσολάβηση καθεαυτή.

[599]. Βλ. τη σχετική άποψη της Carol T. Christ (*Victorian and*...., ό.π., 102, 108, 115): «Σε έργα όπως το *The Ring and the Book* [...] ο συμφραστικός σχετικισμός συγκρούεται με μια απόλυτη τάξη [...]. Ο Browning βρήκε πράγματι τρόπους, ώστε η ποίησή του να συνέχει ταυτόχρονα τον ιστορικό σχετικισμό και τη γνώση της αλήθειας, ανεξάρτητης από την προκατάληψη της ιστορικής προοπτικής [...]. Η μεγάλη ανακάλυψη του *The Ring and the Book*, το χαρακτηριστικό του ποιήματος που το καθιστά τόσο σημαντικό προηγούμενο της μοντερνιστικής ποίησης, συνίσταται στην εμμεσότητα· ο ποιητής υπαινίσσεται μία εξορθολογιστική και συνεκτική δομή των συγκεκριμένων αποσπασμάτων που παρουσιάζει το ποίημα. Μέσω του πλουραλισμού της μορφής του, το ποίημα συμφιλιώνει τον ιστορικό σχετικισμό με το όνειρο της θέασης του όλου. Παραλείποντας, αλλά υπονοώντας μία συνεκτική οπτική το ποίημα μπορεί συγχρόνως να περιλαμβάνει ιστορικές και υπεριστορικές όψεις της πραγματικότητας».

«Still read I on, [...]/ till, by the time I stood at home again [...]/ *I had mastered the contents, knew the whole truth*/ gathered together, bound up in this book»[600].
(I, 110- 111, 113, 117-8)

Then was *the Pope*, that good Twelfth Innocent,/ appealed to: who *well weighted* what went before,/ *affirmed the guilt and gave the guilty doom*.
(I, 821-3)[601]

Αλλού, η ειρωνική δομή για την οποία έγινε λόγος κάνει τα δύο αντιτιθέμενα αιτήματα (της βεβαιότητας και της αβεβαιότητας) να γειτνιάζουν:

Well, now; there's nothing in nor out o' the world/ good except truth: yet this, the something else,/ *what's this then, which proves good yet seems untrue*?/ *This that I mixed with truth, motions of mine*/ that quickened, made the inertness malleolable/ o' the gold was not mine, -what's your name for this?/ *Are means to the end, themselves in part the end?/ Is fiction which makes fact alive, fact too?* (I, 698-706)[602].

Then comes the all but end, *the ultimate/ judgement save yours*. Pope Innocent the Twelfth,/ simple, sagacious, mild yet resolute,/ with prudence, probity and- what beside/ from the other world he feels impress at times,/ having attained to fourscore years and six,- [...]/ He, bringing his intelligence to bear/ this last time on what ball behoves him drop [...]/ send five souls more to just precede his own,/ stand him in stead and witness, if need were,/ how he is wont to do God's work on earth.
(I, 1220- 25, 1229- 30, 1232-4)[603]

Η αλήθεια σύμφωνα με τον μονολογιστή (ο οποίος παρουσιάζει τη δική του προοπτική ως μία αλήθεια ανάμεσα στις άλλες: «Fancy with fact is just one fact the

[600]. «Κι ακόμα διάβαζα, [...] ώσπου μέχρι την ώρα που στο σπίτι στεκόμουν πάλι [...] έλεγχα τα περιεχόμενα, ήξερα την αλήθεια, όλη συγκεντρωμένη, δεμένη στο βιβλίο αυτό».
[601]. «Και ύστερα έγινε στον Πάπα, τον καλό Ιννοκέντιο τον δωδέκατο, έφεση· που ζύγισε σωστά ό,τι ήταν πριν, βεβαίωσε την ενοχή και έστειλε τον ένοχο στην καταδίκη του».
[602]. «Τώρα, λοιπόν, δεν είναι άλλο, μέσα ή έξω από τον κόσμο, καλό παρά η αλήθεια· ωστόσο, αυτό το κάτι άλλο, τι είναι αυτό, λοιπόν, που αποδεικνύεται καλό, μα φαίνεται ψευδές; Αυτό που ανέμειξα με την αλήθεια, κινήματα δικά μου, που κέντρισαν, που έκαναν εύπλαστη την αδράνεια του χρυσού; δικά μου δεν ήταν- ποιο όνομα δίνεις εσύ σ' αυτά; Είναι τα μέσα που αποβλέπουν στον σκοπό, καθεαυτά εν μέρει ο σκοπός; Είναι η ποίηση που ζωντανεύει το υλικό, κι εκείνη υλικό;».
[603]. «Κι ύστερα έρχεται το ό,τι άλλο εκτός από το τέλος, η ύστατη κρίση, εκτός απ' τη δική σας. Ο Πάπας Ιννοκέντιος ο Δωδέκατος, απλός, αγχίνους, ήπιος μα αποφασιστικός, με σωφροσύνη, εντιμότητα και εκτός αυτών- του άλλου κόσμου νιώθει τη σφραγίδα κάποτε, έχοντας φτάσει στα ογδόντα και έξι χρόνια [...]. Αυτός, κρίνοντας αυτή την τελευταία φορά τι πρέπει να ψηφίσει [...] έστειλε πέντε ψυχές ακόμα να πάνε πριν απ' τη δική του, να σταθούν στη θέση του και να μαρτυρήσουν, αν είναι ανάγκη, πώς συνηθίζει να κάνει το έργο του Θεού στη γη».

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΡΑΤΑΣΟΥ

more»[604], I, 464) υπάρχει, την γνωρίζει ο ίδιος, η «ύστατη κρίση» του πάπα ήταν η σωστή. Μόνο που ο βαρυσήμαντος χαρακτηρισμός «ύστατη κρίση», πριν διατυπωθεί και αμέσως μόλις διατυπώνεται, σχετικοποιείται, καθώς η ύστατη κρίση δεν είναι πια αυτή του πάπα. Το τέλος της διαδικασίας κατανόησης και αξιολόγησης, το τέλος της διαλογικής διαδικασίας, παρουσιάζεται συμβατικό[605] και ως ύστατη κρίση αναγνωρίζεται η κρίση του εκάστοτε αναγνώστη, η οποία με αυτή την έννοια χάνει τον οριστικό χαρακτήρα της.

Στον δωδέκατο μονόλογο η ειρωνική δομή εμφανίζεται με ακόμη οξύτερο χαρακτήρα. Εκεί πια η αλήθεια ως κάτι υπεράνω γλώσσας και αναπαράστασης στο οποίο έχει πρόσβαση ο άνθρωπος, εξαφανίζεται εντελώς και μετατίθεται στην εμμεσότητα της τέχνης: «This lesson, that our human speech is naught,/ our human testimony false, our fame/ and human estimation words and wind./ Why take the artistic way to prove so much?/ Because, it is the glory and good of Art,/ that Art remains the one way possible/ of speaking truth, to mouths like mine, at least./ How look a brother in the face and say/ "Thy right is wrong, eyes hast thou yet art blind,/ thine ears are stuffed and stopped, despite their lenght,/ and, oh, the foolishness thou countest faith!" [...]/ but here's the plague/ that all this trouble comes of telling truth,/ which truth, by when it reaches him, looks false,/ seems to be just the thing it would supplant,/ nor recognizable by whom it left-/ while falsehood would have done the work of truth./ But Art,- wherein man nowise speaks to men,/ only to mankind,- Art may tell a truth/ obliquely»[606] (XII, 834- 44, 848- 56). Όμως, την αλήθεια της η τέχνη δεν την «μιλά» στον άνθρωπο (στον ξεχωριστό ερμηνευτή), αλλά στην ανθρωπότητα, κάτι που εκ νέου, και οριστικά πια, αναβάλλει την όποια σύλληψη της αλήθειας, καθώς κανένας άνθρωπος δεν μπορεί να διεκδικήσει την έμμεση αλήθεια της τέχνης ως ανθρωπότητα.

Ο μονόλογος του πάπα, όπως αναφέρθηκε, έχει ιδιαίτερη σημασία στο πλαίσιο της σύνθεσης, καθώς ο συγκεκριμένος μονολογιστής δεν περιορίζεται να κρίνει κατά πόσον ο κόμης υπήρξε ένοχος, αλλά ακόμη αναστοχάζεται πάνω στις προϋποθέσεις με τις οποίες οι άνθρωποι διατυπώνουν τις κρίσεις τους. Ο συγκεκριμένος μονολογιστής, και αυτό τον

---

[604]. «Η φαντασία με το υλικό είναι ένα ακόμη υλικό».

[605]. Βλ. ενότητα Β11 όπου υποστηρίζεται ότι συνιστώσα της μονοπροοπτικής λογικής αποτελεί ο ατέρμων χαρακτήρας της διαλογικής διαδικασίας.

[606]. «Αυτό το μάθημα, ότι ο ανθρώπινος ο λόγος μας είναι μηδέν, σφάλμα, η μαρτυρία μας η ανθρώπινη, η φήμη μας και η ανθρώπινη η κρίση, λέξεις και άνεμος. Γιατί πήρα το δρόμο της Τέχνης για να το αποδείξω; Γιατί, είναι η δόξα και το αγαθό της Τέχνης, ότι απομένει ο ένας δυνατός τρόπος, για να μιλήσεις αληθινά, σε στόματα σαν το δικό μου, τουλάχιστον. Πώς να κοιτάξεις έναν αδελφό στο πρόσωπο και να του πεις: το σωστό σου είναι λάθος, μάτια έχεις, αλλά είσαι τυφλός, τα αυτιά σου είναι βουλωμένα και φραγμένα, παρά το μήκος τους, και, ω, η ανοησία που μετράς για πίστη" [...] μα, να η πληγή: ότι όλη αυτή η σύγχυση έρχεται από το ότι είπες την αλήθεια, που αυτή η αλήθεια, όταν πια τον φτάσει, φαίνεται λάθος, φαίνεται το πράγμα ακριβώς που θα υποσκέλιζε, χωρίς ν' αναγνωρίζεται ούτε από εκείνον απ' τον οποίο έφυγε- ενώ το ψέμα θα έκανε το έργο της αλήθειας. Όμως η τέχνη- όπου ο άνθρωπος δεν μιλά στους ανθρώπους, μόνο στην ανθρωπότητα- η Τέχνη μπορεί να πει μια αλήθεια έμμεσα».

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΒΑΤΑΖΟΥ

διαφοροποιεί από τους περισσότερους μονολογιστές της σύνθεσης, έχει επίγνωση ότι το ψεύδος είναι εγγενές στην γλώσσα.

Έτσι, πολύ χαρακτηριστικά, ο πάπας ξεκινά με «αβέβαιο χέρι» (X, 164), γιατί, αν και ο δρόμος για την αλήθεια περνά μέσα από τον λόγο, ο ίδιος ο λόγος κυοφορεί το λάθος: «no speech-/ that still bursts o'er some lie which lurks inside [...]/ But when man walks the garden of this world/ for his own solace, and, unchecked by law,/ speaks or keeps silence as himself sees fit,/ without the least incumbency to lie,/ -Why, can he tell you what a rose is like,/ or how the birds fly, and not slip to false? »[607] (350-1, 360- 5).

Όμως, αυτή η επίγνωση, ότι ακόμη και στις πιο "αθώες" και μη- κοινωνικές συνθήκες ο άνθρωπος δεν μπορεί να πει την αλήθεια των πραγμάτων, δεν μετατρέπεται σε επαρκή δικαιολογία για να αποφύγει ο πάπας (και ο άνθρωπος, γενικά, κατά τον πάπα) να πάρει θέση, ούτε τον διασώζει από την ευθύνη των επιλογών ούτε του επιτρέπει ουδετερότητα. Αυτό επειδή, κατά τον μονολογιστή, η ζωή και ο θάνατος δικαιώνονται ακριβώς ως επιλογή και κρίση:

Never again elude the choice of tints!/ White shall not neutralize the black, nor good/ compensate bad in man, absolve him so:/ Life's business being just the terrible choice[608].
(X, 1234-7)
All till the very end is trial in life:[609]
(X, 1303)
Enough, for I may die this night/ and how should I dare die, this man let live?[610]
(X, 2132-3)

Έτσι, ο μονολογιστής στο δωδέκατο βιβλίο άλλη μία φορά *προκαλεί* την κρίση του αναγνώστη: «Here were the end, had anything an end: [...]/ In its explosion, you have seen his act,/ by my power- may-be, judged it by your own,-»[611] (XII, 1, 9-10).

[607]. «Και δεν υπάρχει λόγος που να μην ξεχειλίζει ακόμη από ένα ψέμα που μέσα του ελλοχεύει [...]. Αλλά όταν ο άνθρωπος βαδίζει στον κήπο αυτού του κόσμου, για τη δική του την παρηγορία, και, χωρίς τον έλεγχο του νόμου, μιλάει ή τηρεί σιωπή, όπως ο ίδιος κρίνει να ταιριάζει, ούτε με την ελάχιστη τάση για το ψέμα, -γιατί, να μην μπορεί να σου πει πώς είναι ένα ρόδο,/ ή πώς πετάνε τα πουλιά, και να μην γλιστρήσει στο σφάλμα;».
[608]. «Ποτέ ξανά μην αποφύγετε να επιλέξετε ανάμεσα στις αποχρώσεις! Το άσπρο δεν θα εξουδετερώσει το μαύρο ούτε το καλό θ' αποζημιώσει το κακό στον άνθρωπο, και να του δώσει άφεση έτσι, αφού το έργο της ζωής είναι ακριβώς αυτή η τρομερή επιλογή».
[609]. «Όλα μέχρι το τέλος κρίση είναι στη ζωή».
[610]. «Φτάνει, γιατί ίσως πεθάνω αυτή τη νύχτα και πώς να το τολμήσω να πεθάνω αν ο άντρας αυτός αφεθεί να ζήσει;».
[611]. «Και εδώ θα ήταν το τέλος, αν οτιδήποτε έχει ένα τέλος: [...] Στην έκρηξή της, από τη δύναμή μου- ίσως, είδατε την πράξη του [Guido], δικασμένη από τη δική σας».

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΡΑΤΑΣΟΥ

Η ποιητική σύνθεση του Browning αποτελεί έργο το οποίο προάγει τη μονοπροοπτική λογική σε γενικευμένο επίπεδο. Ο αναγνώστης ξέρει ότι η αλήθεια και η κρίση του είναι πάντα ενδεχόμενες[612], όπως οι αλήθειες και οι κρίσεις των χαρακτήρων της σύνθεσης. Ταυτόχρονα, όμως, τόσο οι χαρακτηρες όσο και οι ίδιοι οι αναγνώστες χρεώνονται με την αναζήτησή της και με τη διατύπωση κρίσεων, καθώς αυτή η διαδικασία θεμελιώνεται ως δέον σε ένα επίπεδο υπαρξιακό.

Διαφορετική είναι η λογική της ποιητικής σύνθεσης *Σκλάβοι Πολιορκημένοι*. Όπως ήδη αναφέρθηκε, σε αυτήν η γενικευμένη προοπτική λογική συνδυάζεται με την αρχή της βεβαιότητας. Ο Βάρναλης επιτυγχάνει αυτόν το συνδυασμό αξιοποιώντας ποικίλα μονοδραματικά είδη. Έτσι, η βάση της βεβαιότητας εισάγεται μέσω του ρητορικού μονολόγου. Συγκεκριμένα η ειδολογική διάρθωση της σύνθεσης είναι δυνατόν να περιγραφτεί ως εξής:

«Μέρος πρώτο. Το θεϊκό ήτοι το ανθρώπινο πάθος».

	«Οι πόνοι της Παναγίας»	δραματικός μονόλογος.
	«Η αγωνία του Ιούδα»	δραματικός μονόλογος.
Η τιμωρία του ανόμου	«Η ψυχή»	ρητορικός μονόλογος.
	«Το κορμί κ' η ψυχή»	εκφραστικός/ ρητορικός μονόλογος.
	«Ο "καλός" λαός»	δραματικός/ μεικτός μονόλογος[613].

«Μέρος δέφτερο. Ο πόλεμος».

	«Ο άντρας»	εκφραστικός μονόλογος.
	«Η γυναίκα»	δραματικός μονόλογος.
	«Η χαρά του πολέμου»	δραματικός μονόλογος.
	«Η έφοδο»	δραματικός μονόλογος.
	«Ο τρελός»	δραματικός μονόλογος.

[612]. Στο σημείο αυτό αξίζει να αναφερθούμε σε σημείωμα του περιοδικού *Κοχλίας* (στη στήλη «Παρασκιές»· βλ.: 4 (Μάρτ. 1946), 71- 72). Το σημείωμα περιλαμβάνει έναν εξαιρετικό χαρακτηρισμό της ποίησης του Browning (όσο και αν υπερτονίζει τη "θετική" όψη της για τον ανθρώπινο λόγο), και έμμεσα συνοψίζει βασικά χαρακτηριστικά της λογικής του δραματικού μονολόγου: «κατόρθωσε [ο Browning] να μιλήσει για τον άνθρωπο όχι μέσα από μια πολυμορφία δραματικών μορφών και καταστάσεων, ούτε μέσα από μια συνέπεια σ' ένα σύστημα ιδεών που κοινωνικά και σε μια εποχή επιβλήθηκε, αλλά μέσα από την ακρότατη μοναξιά του εγώ, *απ' τη σιωπή του που δεν παραδέχεται καμμιά ιδέα*, αναλύονται μ' ένα δραματικό αίσθημα του ρευστού της ύπαρξης της ψυχής και που ψηλαφώντας την βρίσκει στις πολύτιμες μνήμες των πραγμάτων. Η νομιναλιστική αυτή στάση του εξηγεί όλη τη βραδύτητα της επιβολής του, όλη τη σκοτεινότητα και το ακατανόητο των αναζητήσεών του μέσα στο αίσθημα. *Δεν είναι ψυχολόγος αλλά ένας που φιλοδόξησε να εκφράσει το κύρος κάθε λόγου*. Τη λέξη που γίνεται άνθρωπος και πράγμα κι ευρύνει το αποκλεισμένο υποκείμενο σε μια αντικειμενικότητα αγάπης».

[613]. Ο διπλός ειδολογικός προσδιορισμός σημαίνει ότι ο μονόλογος από ένα σημείο και μετά διαφοροποιείται στη λογική του και, συνεπώς, αλλάζει είδος. Έτσι, ο δραματικός μονόλογος «Ο "καλός" λαός» στις δύο τελευταίες στροφές γίνεται μεικτός.

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΡΑΤΑΣΟΥ

«Μέρος τρίτο. Το όραμα ήτοι η δέφτερη παρουσία».

[Δες τ' αμέτρητα χάη...]	εκφραστικός μονόλογος.
«Ο θείος λόγος»	ρητορικός μονόλογος.

«Μέρος τέταρτο. Η καμπάνα ήτοι η ελεφθερία».

«[Ω δεκοχτούρα μπρούτζινη...]	μεικτός μονόλογος.
«Η καμπάνα»	ρητορικός μονόλογος.

Η σύνθεση, συνεπώς, δεν απαρτίζεται μόνον από δραματικούς μονολόγους, αλλά ακόμη περιλαμβάνει τα είδη του εκφραστικού, του ρητορικού και του μεικτού μονολόγου[614]. Επιπλέον δεν δεσμεύεται, όπως και η σύνθεση του Browning, από το πλαίσιο του μονολόγου ενός υποκειμένου εκφοράς, αλλά στηρίζεται στην εναλλαγή μονολογιστών. Ο Βάρναλης έχει αποφύγει μία επιπλέον δέσμευση. Συγκεκριμένα, δεν υπάρχει μία υπόθεση ως νήμα συνοχής για τους χωριστούς μονολόγους, αλλά τέσσερις, μία για κάθε μέρος. Πάντως γίνεται αντιληπτό ότι οι επιμέρους υποθέσεις εμφανίζουν έναν άλλο τύπο συνοχής. Υπάρχει, συγκεκριμένα, ένα ενιαίο αντικείμενο λόγου: η αλήθεια για τη δύναμη και τον πόλεμο (ταξικό και καπιταλιστικό), ως πεδίο αναμέτρησης συμφερόντων.

Ήδη από τον πρώτο μονόλογο του έργου, αυτόν της Παναγίας, προκύπτει ότι στη σύνθεση δεν διακυβεύεται μόνον ο "ενικός" χαρακτήρας της αλήθειας, με την έννοια ότι η εκάστοτε αλήθεια ενός μονολογιστή διαφέρει από εκείνη ενός άλλου μονολογιστή. Η Παναγία στον μονόλογό της («Οι πόνοι της Παναγίας»: *Ποιητικά*, 102- 104) αναφέρεται σε δύο διαφορετικές αλήθειες: «Πού να σε κρύψω, γιόκα μου, να μη σε φτάνουν οι κακοί;/ Σε ποιο νησί του Ωκεανού, σε ποιαν κορφή ερημική;/ Δε θα σου μάθω να μιλάς και τ' άδικο φωνάξεις. [...]/ Κι αν κάποτε τα φρένα σου το Δίκιο, φως της αστραπής,/ κ' η *Αλήθεια* σου χτυπήσουνε, παιδάκι μου, να μην τα πεις./ Θεριά οι ανθρώποι, δε μπορούν το φως να το σηκώσουν./ Δεν είναι *αλήθεια* πιο χρυσή σαν την *αλήθεια της σιωπής*» (ό.π., 103- 104).

Στο έργο, συνεπώς, εισαγόμαστε εξαρχής σε μία προβληματική για τις αλήθειες που όχι απλώς διαφέρουν μεταξύ τους, αλλά νομιμοποιούνται σε διαφορετικά επίπεδα. Η μία «Αλήθεια», στην οποία αναφέρεται η μονολογίστρια, έρχεται από ψηλά και χτυπά τον νου· είναι μία Αλήθεια υπερβατική. Η άλλη «αλήθεια», εκείνη της σιωπής, προσγειωμένη

[614]. Ο Βάρναλης χρησιμοποιεί μόνο μία φορά τον μεικτό μονόλογο, για τους διανοούμενους- τελώνια οι οποίοι, κατά συνέπεια, υφίστανται την πιο ανελέητη υπονόμευση. Ακόμη και στην περίπτωση του «"Καλού" λαού» ο Βάρναλης μόνο στις δύο τελευταίες στροφές τρέπει τον μέχρι εκείνου του σημείου δραματικό μονόλογό τους σε μεικτό.

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΡΑΤΑΣΟΥ

στο πλαίσιο της ανθρώπινης πραγματικότητας, νομιμοποιείται στο επίπεδο της "ανταλλακτικής" της αξίας («Δεν είναι αλήθεια πιο *χρυσή* σαν την αλήθεια της σιωπής»). Η αξία της απορρέει από τη βιωτική πείρα της μονολογίστριας, η οποία συνίσταται στην άποψη ότι οι άνθρωποι είναι «θεριά».

Σε γενικές γραμμές, η αλήθεια διαπλέκεται και μεσολαβείται από τους όρους της επικοινωνίας (ως αξίας ή απαξίας) και τον λόγο (επίσης ως αξίας ή απαξίας). Σε αυτό το πλαίσιο είναι δυνατόν να γίνει κατανοητή η πεποίθηση που εμφανίζεται, σε ορισμένους μονολόγους, ότι η διατύπωση της αλήθειας είναι μη- παραγωγική, όπως στο προηγούμενο απόσπασμα από τον μονόλογο της Παναγίας, ή όπως σε αυτά που ακολουθούν:

Το μάθημα, που δώσαμε/ για πάντα θα φωτίζει./ Μελίσσι ο λαός και θα χυμά/ σ' όποιον τον ερεθίζει./ Μια μονάχα υπάρχει αλήθεια:/ Μαχμουρλίκι και Συνήθεια!
("Ο "καλός" λαός»: *Ποιητικά*, 120)

Πίσω απ' τα λόγια μου,/ πικρά φαρμάκι,/ τι κόσμοι απέραντοι,/ βυθοί λουλάκι!/ Μάτι δε βρίσκεται/ να θαμπωθεί/ κι αφτί δε βρίσκεται/ να λιγωθεί!
("Η καμπάνα»: *Ποιητικά*, 156).

Τόσο στο πρώτο απόσπασμα από τον δραματικό μονόλογο «Ο "καλός" λαός», ο οποίος στην κατάληξή του τρέπεται σε μεικτό (ακριβώς δηλαδή στο σημείο που απαντά το απόσπασμα που παραθέτουμε) όσο και στον ρητορικό μονόλογο της «Καμπάνας», οι μονολογιστές παρουσιάζουν τον λόγο της αλήθειας επικίνδυνο ή μάταιο. Οι άνθρωποι δεν είναι σε θέση να δεχθούν την αλήθεια ούτε σε θέση να την ακούσουν, να την διακρίνουν. Σε άλλους μονολόγους, η επικοινωνία ως απαξία εμφανίζεται με πλαγιότερο τρόπο, ως μία επιθυμία απόσυρσης, η οποία προσδιορίζει τοπικά («Η αγωνία του Ιούδα», «Η ψυχή», «Η καμπάνα») ή συνολικά («Ο άντρας») τον μονόλογο:

Άμποτε να με βούλιαζε ξυλάρμενο καράβι,/ ω βράδι καλοκαιρινόν, η μπόρ' αφτή, που αστράβει.
("Η αγωνία του Ιούδα»: *Ποιητικά*, 106)

Κρυμμένοι στο ταμπούρι σας κι ολόρθοι στο γιουρούσι/ κανένας δε ρωτά «γιατί;» κι αν ρωτά, ποιος ν' ακούσει!/ Παλέβω να μη σας κοιτώ, μα φως είμαι γεμάτη/ κι ολάκερ' είμαι Μάτι.// Ω πώς ουρλιάζετε στριγγά, τυφλοσυρμένα χάμου, τσακάλια, στ' όνομά μου!/ Πού να κρυφτώ να μη γρικώ! Μα εγώ, Ακοή του Κόσμου,/ τους βόγγους των αμέτρητω σφαιρώ χιλιάζω εντός μου.
("Η ψυχή»: *Ποιητικά*, 110- 111)

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΡΑΤΑΣΟΥ

Μες το δροσάνεμο,/ που αναγαλλιάζω/ κι ο νους βυθίζεται/ σε χάος γαλάζο,/ ανθρώποι, αφήστε με/ να ξεχαστώ/ φωτοπερίχυτη,/ στόμα κλειστό.
(«Η καμπάνα»: *Ποιητικά,* 155).

Αχ, έλα, θύμηση παλιά, και πες μου συ, ποιος είμαι!/ Πόσον καιρό τα μάτια μου κλειστά κρατάν οι πόνοι! [...]/ δεν είτανε ρημόνησο, για σπήλιο μες τα δάση,/ εκεί κι ανθρώποι και Θεοί να μ' είχανε ξεχάσει;
(«Ο άντρας»: *Ποιητικά,* 123- 125)

Ανεξάρτητα, πάντως, από το αν οι μονολογιστές εμφανίζουν τον λόγο, την επικοινωνία ή την αλήθεια ως απαξία, όλοι με τον ένα ή τον άλλο τρόπο μιλούν με το βλέμμα στραμμένο σε αυτά. Όλοι, ευθέως ή πλαγίως, διεκδικούν την αλήθεια.

Ορισμένοι μονολογιστές προσεγγίζουν την αλήθεια με τρόπο ερωτηματικό/ απορηματικό, ενώ άλλοι παρουσιάζονται βέβαιοι για τις αλήθειες τους. Παράδειγμα μονολογιστή που προσεγγίζει την αλήθεια απορηματικά είναι εκείνο της γυναίκας στον μονόλογο «Η γυναίκα» (*Ποιητικά,* 126- 128): «Πόσες φορές σε κάλεσα κι όχι για μένα, Θε μου!/ Λείπεις από τον τρίσβαθο ουρανό και μέσαθέ μου./ Του Τέκνου σου που δέχτηκες το γαίμα να σε βάψει,/ ποια σου βουλή στο λάκκο αυτό σωρό μας έχει θάψει; [...]/ Στον ουρανό σου κρούσταλλο, με ποιόνε να σαι, Θε μου;/ ο σκοτωμένος σε πονά, ο φονιάς σ' ευφραίνει; Πε μου!».

Στην «Αγωνία του Ιούδα» (*Ποιητικά,* 106- 108) εμφανίζονται δύο αλήθειες. Η μία αλήθεια δεν διατυπώνεται («Μα Κείνος τίποτα δε λέει», ό.π., 107) και είναι φαινομενικά μόνο παρούσα («Λόγος γλυκής, που, κι αν μιλά κι αν δε μιλά, κοφτέρα/ βυθίζεται μες τις καρδιές», ό.π., 107). Ο Ιούδας αποδίδει αυτή την αλήθεια στην «καρδιά». Η άλλη αλήθεια είναι του «λογισμού»: «Μα κάπου θα' ναι ανάπαψη, κάπου γαλήνια ορθρίζεις/ σε θάλασσα και σε πλαγιές, Άνοιξη, που μυρίζεις./ Μα Κείνος τίποτα δε λέει. Διάφανο σώμα κι αδειανό/ πάνου απ' το χώμα σηκωτό βαδίζει στον αέρα./ Στα νοτισμένα μάτια του κοιτάς τον άπατο ουρανό./ Λόγος γλυκής, που, κι αν μιλά κι αν δε μιλά, κοφτέρα/ βυθίζεται μες τις καρδιές σε νύχτα και σε μέρα. [...]/ Σε *λογισμό* και σε καρδιάν ανάμεσα όχτρητα πολλή./ Καθάρια το πρεπούμενο στο νου μου λαγαρίζει,/ μα σίντα πάω να κουνηθώ λίγο, το σώμα παραλεί,/ πιότερο σφίγγει τ' άλυτο σκοινί Του, που μ' ορίζει·/ ψυχή και σώμ' αντίμαχα σε δυο μού τα χωρίζει» (ό.π., 107, 108). Οι δύο αλήθειες του ανταγωνίζονται η μία την άλλη. Όμως, η αλήθεια ως «σώμα» έχει ήδη υπονομευτεί, καθώς είναι «διαφανής» και «άδεια», σχεδόν ανύπαρκτη.

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΡΑΤΑΣΟΥ

Άλλοι μονολογιστές, όπως αναφέραμε παραπάνω, παρουσιάζονται βέβαιοι για τις αλήθειες τους:

Το μάτι μου δε δάκρυσε/ κι ο νους δε σκανταλίστη./ Είν' όλα τούτα πρόσκαιρα,/ καθώς το λέγ' η Πίστη./ Απ' τη στράτα πάω την ίσα/ στη χαρά την παραδείσα./ Χωρίς την ανισότητα,/ πώς θα ταν δικιοσύνη,/ χωρίς τον άγιο πόλεμο,/ πώς θα ταν καλοσύνη!/ Φρόνιμα και ταχτικά/ πάω με κείνον που νικά.
(«Ο "καλός" λαός»: *Ποιητικά*, 119)

Ίσα μπάλα, δίκιο χέρι,/ πάντα πλούσιο μεσημέρι. [...]/ Μα δεν ξεχνά η καρδιά πιστή/ πως έχει να λογαριαστεί/ με τον Κίτσο, με τον Γιάννη,/ που αδερφούς η Ανάγκη κάνει.
(«Η χαρά του πολέμου»: *Ποιητικά*, 129, 131)

Τ' άδικου θανάτου η γνώση/ φορές χίλιες με σκοτώνει· [...]/ Τα ματάκια μου κλειδώνω/ και στην άβυσσο απολυέμαι./ Μάιδε φόβο, μάιδε πόνο/ νιώθω πια και συλλογιέμαι,/ τι πολύ μακριά ξαμώνω:/ αν η τύχη μας φυλάξει,/ μοναχά ο οχτρός θ' αλλάξει.
(«Η έφοδο»: *Ποιητικά*, 132, 133)

Όλα εδώ χάμου ψεύτικα./ Δε σ' έζησα, ονειρεύτηκα,/ μάβρη ζωή, όλη πίκρα./ Μα θα χαρώ σε, Λεφτεριά,/ αιώνια Αλήθεια κι Ομορφιά,/ σαν θα περάσω Α ν τ ί κ ρ α. [...]/ Άμποτε λίγο να δυνόμουν/ για μια στιγμή να τρελαινόμουν,/ ο σαλεμένος νους/ και τα κλεισμένα τσίνορα/ να μην ξαμώνουν σύνορα/ και χώριους ουρανούς!/ Να ιδώ τον κόσμο ανάποδα/ τον αδερφό μου ξένο/ και τον οχτρόν αδέρφι μου/ αδικοσκοτωμένο.
(«Ο τρελός»: *Ποιητικά*, 136, 137)

Η λειτουργία των εκφραστικών, των μεικτών και των ρητορικών μονολόγων, ως προς αυτό το θέμα, είναι διαφορετική. Έτσι, ο εκφραστικός μονόλογος του ετοιμοθάνατου (*Ποιητικά*, 141- 144) δραματοποιεί μία ακραία κατάσταση, όπου ο χαρακτήρας οραματίζεται το νευραλγικό σημείο της χριστιανικής θρησκείας, εκείνο της Κρίσης. Πολύ χαρακτηριστικά, ο μονολογιστής δεν παρουσιάζεται να υπερασπίζεται ούτε να αντιπαρατίθεται άμεσα σε κάποια αλήθεια. Περιγράφει ό,τι βλέπει, ακούει και αισθάνεται. Μέχρι την 17^{η} στροφή, η Κρίση λίγο- πολύ εξελίσσεται κανονικά. Είναι ένας σκληρός εφιάλτης στον οποίο οι αδύναμοι άνθρωποι και εκείνοι του περιθωρίου αντιμετωπίζονται όπως και στη ζωή τους, ενώ οι δυνατοί διατηρούν το μεγαλείο και τη λάμψη τους.

Από τη 18^{η} στροφή η κατάσταση διαφοροποιείται. Παρατίθεται ο λόγος της Παναγίας και του Χριστού, οι οποίοι συμπαρατάσσονται με τους αδύνατους και τους

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΡΑΤΑΣΟΥ

περιθωριακούς (-«Μαζί σας κ' εμείς με ψυχή, που μισεί», ό.π., 144). Η συγκεκριμένη στροφή εγγράφει δύο αλλαγές σε αυτό το μέρος της σύνθεσης: α) ο μονολογιστής μαζί με τους άλλους κολασμένους προετοιμάζεται να λειτουργήσει ως αποδέκτης· β) τα υποκείμενα της εκφοράς, η Παναγία και ο Χριστός δεν εμφανίζονται ως δύο ακόμη φορείς προοπτικής. Εμφανίζονται για το κύρος που προσδίδει το προσδιορισμένο ποιόν τους στο λόγο τους.

Το ενδιάμεσο πεζό σημείωμα που εισάγει στον «Θείο λόγο», έχει μία ιδιαιτερότητα σε σχέση με τα άλλα του συνθέματος. Στο σημείωμα, ομιλητής είναι ο νεκρός του προηγούμενου εκφραστικού μονολόγου και έτσι επιβεβαιώνεται ότι αποτελεί τον αποδέκτη του ρητορικού μονολόγου του Θεού. Σε αυτό, λοιπόν, το σημείο ο Θεός μιλά και ο λόγος του («Ο θείος λόγος»: *Ποιητικά,* 146- 147) αποτελεί έναν από τους ρητορικούς μονολόγους του έργου, οι οποίοι λειτουργούν ως βάση βεβαιότητας στη σύνθεση: «Δεν είναι κόσμοι χωριστοί Παράδεισο και Κόλαση,/ - έτσι στα μάτια φαίνονται του φόβου και της πεθυμιάς./ Αλλιώς δεν είν' ο αληθινός κι αλλιώς ο ψέφτικος ντουνιάς./ Ένα βασίλειο Γη, Ουρανός και Δυνατοί κι Αδύνατοι/ κ' ένας κρατεί, ο αιώνιος, νόμος της Βίας και της Φθοράς» (ό.π., 146).

Όλοι οι μονόλογοι, εκτός του μεικτού μονολόγου των διανοουμένων, διαθέτουν εσωτερική πειστικότητα (με την έννοια ότι κάθε μονολογιστής εκφέρει πειστικό λόγο, με βάση, βεβαίως, τον δικό του τρόπο να βλέπει και να αξιολογεί τα πράγματα). Παράλληλα, οι αλήθειες που προκύπτουν από τους επιμέρους δραματικούς μονολόγους (ακόμη και εκείνες των θετικών χαρακτήρων) δεν είναι όμοιες μεταξύ τους. Κάθε δραματικός μονόλογος στο σύνθεμα ταυτόχρονα συμπληρώνει, ανασκευάζει και υποκαθιστά τον άλλο, ενώ κανένας δεν μπορεί να λειτουργήσει ως σημείο κορύφωσης της σύνθεσης ή ως προνομιακός λόγος. Η ειρωνική αυτή δομή μεταδίδει την έλλειψη σταθερότητας και βεβαιότητας πάνω στο αντικείμενο του λόγου και συνδέεται με τη δεσπόζουσα λογική της μονοδραματικής κατηγορία ότι καμία προοπτική και η αλήθεια της δεν μπορεί να ξεφύγει από τα συμφραζόμενά της, στο βαθμό που χωρίς συμφραζόμενα δεν μπορεί να υπάρξει προοπτική με την αλήθεια της.

Αντίθετα, οι ρητορικοί μονόλογοι της σύνθεσης παρουσιάζονται να κυριολεκτούν την αλήθεια, για τη δύναμη και τον πόλεμο. Είναι, εξάλλου, χαρακτηριστικό ότι η αλήθεια των ρητορικών μονολόγων είναι κατά βάση η ίδια. Δεν υπάρχει λύτρωση στον Παράδεισο για όσους αδικούνται πάνω στη γη:

Όπου ριζώσει ο λόγος μου δε θα βγει εκεί χορτάρι./ Των σκλάβων θα γενεί θελιά, των δυνατών σκουτάρι./ Με ψέφτικη παρηγοριά τα νιάτα θα μαράνω,/ σωτήρας των τυράννω.// Σκλάβο κι

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΡΑΤΑΣΟΥ

αφέντην έσμιξα στον αψηλό αθέρα/ αδέρφια ενού Πατέρα,/ μάιδε Πατέρας πουθενά μάιδε και κάλλιοι τόποι./ Διπλά και τρίδιπλα ορφανοί και γελασμένοι, ανθρώποι!// Την Κρίση θα πρεπεν εδώ στον κόσμο τον απάνω/ και σας τους ίδιους, σκλάβοι οκνοί, κριτάδες να χε βάνω!/ Όσο τα λόγια μου η Ζωή κ' η Πράξη δεν τ' αλλάξει,/ του Πόνου θα σαστε άξοι.
(«Η ψυχή»: *Ποιητικά*, 111)

Θα πρεπε τα δυο ενωμένα/ μ' ένα θέλημα και μ' ένα/ έργο για μια πρώτη νίκη/ μοναχοί να παίρναμε ό,τι/ χρόνια, σ' όλους μας ανήκει.
(«Το κορμί κ' η ψυχή»: *Ποιητικά*, 115)

Δεν είναι κόσμοι χωριστοί Παράδεισο και Κόλαση,/ -έτσι στα μάτια φαίνονται του φόβου και της πεθυμιάς./ Αλλιώς δεν είν' ο αληθινός κι αλλιώς ο ψέφτικος ντουνιάς./ Ένα βασίλειο Γη, Ουρανός και Δυνατοί κι Αδύνατοι/ κ' ένας κρατεί, ο αιώνιος, νόμος της Βίας και της Φθοράς.
(«Ο θείος λόγος»: *Ποιητικά*, 146)

Ξεχωριστή θέση στη σύνθεση έχει ο ρητορικός μονόλογος της «Καμπάνας» (*Ποιητικά*, 155- 159). Σε αυτόν, η αδυναμία κατάκτησης της αλήθειας αποδίδεται στο συμφέρον και στην διαβρωτική επενέργεια της ιδεολογίας των «Δυνατών» στη σκέψη του «φτωχού»: «Αν είν' η σκέψη σου/ πριν από σένα,/ δεν είν' απόκομμα/ θεού και γέννα:/ τη σκλάβα σκέψη σου,/ σκλάβα δετή,/ σου τήνε πλάσανε/ οι Δυνατοί» (ό.π., 158).

Ο «ύστατος» λόγος, ο μονόλογος της καμπάνας κυριολεκτεί και αυτός την αλήθεια, αλλά μία αλήθεια: α) προσδιορισμένη σε διαφορετικό πλαίσιο από εκείνο στο οποίο τοποθετείται από τους ομιλητές των δραματικών μονολόγων και β) με γενικότερο αντικείμενο από εκείνη των ομιλητών των ρητορικών μονολόγων. Στους ρητορικούς μονολόγους, η ψυχή του Χριστού και ο Θεός αναιρούν την ιδέα της ουράνιας Κρίσης και αποζημίωσης. Η καμπάνα προωθεί μιαν ευρύτερη «διδαχή»:

Στα στήθη να μπαινα/ σαν την ανέσα,/ σφυγμός βαθύριζος/ στις φλέβες μέσα,/ στο νου σαν άστραμα/ και στην ψυχή,/ ν' αχούσ' αδιάκοπα/ τη διδαχή:// «Όλα τελειώνουνε/ κι όλα περνάνε,/ ιδέες βασίλισσες/ κακογερνάνε,/ *στις νέες ανάγκες σου/ -κόπος βαρής! -/ σκοπούς αλάθεφτους/ κοίτα να βρεις»*.// «Αν είν' η σκέψη σου/ πριν από σένα,/ δεν είν' απόκομμα/ θεού και γέννα:/ τη σκλάβα σκέψη σου,/ σκλάβα δετή,/ σου τήνε πλάσανε/ οι Δυνατοί».// «Φτωχέ, σου μάραναν/ κόποι και πόνοι/ τη θέληση άβουλη,/ πιωμένη αφιόνι!/ Αν είν' ο λάκκος σου/ πολύ βαθής,/ *χρέος με τα χέρια σου/ να σηκωθείς»*.// «Τ' άσκημα χέρια σου,/ των όλω αιτία,/ βαστάνε μάργελη/ την Πολιτεία./ Βγαίνει απ' τα χέρια σου/ κάθ' αγαθό,/ τ' ωραίου περίθετο/ το χρυσανθό».// «Σφίξε τα χέρια σου,/ για σένα κράτει/ τ' άμοιαστον έργο σου,/ την Πλάση ακράτη/ κι όλο ανεβαίνοντας/ προς τη Χαρά,/ μέσα σου θα νιωθες/ αστρών σπορά!»// Κι όπου σε σφάζουνε/ δεμένον πίσου,/ να

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΡΑΤΑΣΟΥ

βρόνταα άξαφνα/ σεισμός αβύσσου,/ χίλια αστροπέλεκα:/ «Δεν είναι μπρος,/ είν' από πίσω σου/ κρυφός ο οχτρός!».

Η διδαχή της καμπάνας περιλαμβάνει τρία κρίσιμα σημεία· οι ιδέες δεν είναι αιώνιες, τα αγαθά απορρέουν από τον «φτωχό» και ανήκουν σε αυτόν. Ωστόσο, αν ισχύει ότι οι ιδέες «κακογερνάνε», τίθεται εκ νέου το ερώτημα της νομιμοποίησης του ιδεολογικού λόγου της ίδιας της καμπάνας, έστω και αν βασίζεται στη συνθήκη του ρητορικού μονολόγου.

Εδώ, ακριβώς, η καμπάνα απαντά, εισάγοντας έναν νέο τρόπο νομιμοποίησης της αλήθειας· τον πραγματολογικό. Οι ιδέες κακογερνάνε, αλλά ο «φτωχός» πρέπει να βρει ο ίδιος «σκοπούς αλάθεφτους» στις νέες ανάγκες του. Η καμπάνα, συνεπώς, δεν διατυπώνει τον στόχο του «φτωχού» άπαξ δια παντός. Ο στόχος είναι πάντα προσωρινός, γιατί προκύπτει από *νέες* ανάγκες, αλλά και πάντα αλάθεφτος, καθώς προκύπτει από τις νέες *ανάγκες*[615].

Σύμφωνα με τη θέση μας, δραματικός μονόλογος και βάση βεβαιότητας, είναι ένας συνδυασμός, ο οποίος, τουλάχιστον προς το παρόν, δεν έχει επιτευχθεί. Αντίθετα, είναι δυνατή η συνύπαρξη μιας βάσης βεβαιότητας και μονοπροοπτικής λογικής σε συνθετικά έργα, όπως φαίνεται από την περίπτωση του συνθετικού έργου *Σκλάβοι Πολιορκημένοι*. Προϋποτίθεται, όμως, ότι μία τέτοια σύνθεση δεν βασίζεται στην αποκλειστική χρήση του δραματικού μονολόγου, αλλά και άλλων μονοδραματικών ειδών, του μεικτού και, κυρίως, του ρητορικού μονολόγου, ο οποίος αναλαμβάνει να διατυπώσει τον «ύστατο» λόγο.

Ξεκινώντας την πραγμάτευση αυτού του θέματος, αναφέρθηκαν ορισμένα έργα τα οποία, κατά την ανάγνωσή μας, θέτουν, καθένα με τους δικούς του όρους, το ζήτημα της σχέσης μονοπροοπτικής λογικής και βεβαιότητας. Ανάμεσα σε αυτά τα έργα αναφέρθηκε και η *Γυναίκα της Ζάκυθος*. Το κείμενο εμφανώς διαφέρει από τα άλλα, κατά το ότι περιλαμβάνει έναν μονολογιστή. Στο κεφάλαιο που ακολουθεί θα επιχειρήσουμε να δείξουμε για ποιους λόγους η *Γυναίκα της Ζάκυθος* εμπίπτει στο πλαίσιο αυτού του προβληματισμού. Θα αρκεστούμε, ωστόσο, σε αυτό το σημείο να παρατηρήσουμε ότι η

[615]. Πρέπει, ωστόσο, να υπογραμμιστεί ότι η συνθεσιακή επίνοια του έργου, μέσω της οποίας νομιμοποιείται στο πλαίσιο του δευτεροβάθμιου σύμπαντος ο βέβαιος λόγος, δεν συνοδεύεται με κάποια ευφορία ως προς την λειτουργικότητα αυτού του λόγου. Αντιθέτως, ο λόγος της καμπάνας παραμένει αμετάδοτος και ακατανόητος, σύμφωνα με τα σημειώματα που τον συνοδεύουν και σύμφωνα με τον ίδιο τον λόγο της. Υπενθυμίζεται ότι: (α) γύρω στην καμπάνα υποτίθεται ότι είναι συγκεντρωμένοι παπάδες, πλήθος και τα «πονηρά κ' υποψιάρικα» τελώνια (*Ποιητικά*, ό.π., 152). Όταν μερικά γέρικα τελώνια τραβάνε το σκοινί της καμπάνας «το μπρούτζινο τέρας, αφού έτριξε πάνω στους αρμούς του, βρόντηξε τόσο δυνατά, που όλοι ανοίξανε τα στόματά τους και βουλώσανε τ' αφτιά τους» (*Ποιητικά*, ό.π., 115). (β) Η καμπάνα λέει ότι στο σημείο όπου είναι «μάτι δε βρίσκεται/ να θαμπωθεί/ κι αφτί δε βρίσκεται να λιγωθεί!». Έτσι ο λόγος της δεν έχει πραγματικά εγγεγραμμένο αποδέκτη, αλλά μόνο δυνητικό: «Στα στήθη να μπαινα/ σαν την ανέσα [...]/ ν' αχούσα αδιάκοπα τη διδαχή» (*Ποιητικά*, ό.π., 157). (γ) Τέλος, σύμφωνα με το επιλογικό σημείωμα «Κανένας δεν κατάλαβε τι έλεγε η Καμπάνα. Γιατί καθένας άκουγε τη δική του σκέψη» (*Ποιητικά*, ό.π., 160).

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΡΑΤΑΣΟΥ

Γυναίκα της Ζάκυθος, όπως τα δύο έργα που σχολιάστηκαν, περιλαμβάνει ως δομικό στοιχείο της υπόθεσής της την έννοια και τη διαδικασία της Κρίσης. Στο *The Ring and the Book* η ανθρώπινη αλήθεια δραματοποιείται ως δικαστικό δράμα, στους *Σκλάβους Πολιορκημένους* ένα μέρος του αποτελείται από τη «Δέφτερη παρουσία», ενώ στη *Γυναίκα της Ζάκυθος* ανθρώπινη, θεία και ποιητική Κρίση, όπως θα δείξουμε, διασταυρώνονται τόσο στο επίπεδο της ατομικής όσο και στο επίπεδο της συλλογικής τύχης.

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΡΑΤΑΣΟΥ

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΕΤΑΡΤΟ: Η ΜΟΝΟΔΡΑΜΑΤΙΚΗ ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ ΚΑΙ Η "ΠΟΛΥ"ΠΡΟΟΠΤΙΚΗ ΛΟΓΙΚΗ ΤΗΣ *ΓΥΝΑΙΚΑΣ ΤΗΣ ΖΑΚΥΘΟΣ*.

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΡΑΤΑΣΟΥ

Δ1. Εισαγωγικές παρατηρήσεις.

Η σημασία του δραματικού μονολόγου στο έργο του Σολωμού έχει επισημανθεί στη σχετική βιβλιογραφία. Ο Γ. Π. Σαββίδης πρώτος υπέδειξε τη δυνατότητα ανάγνωσης του «Κρητικού» ως δραματικού μονολόγου[616]. Ο ίδιος, επίσης, χρησιμοποίησε τον όρο «αποστασιοποιημένη ηθοποιία»[617] για να περιγράψει τον τρόπο με τον οποίο εργάστηκε ο Σολωμός στη *Γυναίκα της Ζάκυθος*. Με αυτή την εκτίμηση, ο Σαββίδης μετέθεσε το χρονικό σημείο εμφάνισης, σύμφωνα με τους όρους αυτής της μελέτης, μονοδραματικών κειμένων στο έργο του Σολωμού. Η θέση του δραματικού μονολόγου στο πλαίσιο της αναζήτησης του Σολωμού για τον νέο *τρόπο* έχει στοιχειοθετηθεί από τον Δ. Αγγελάτο[618]. Ο κεντρικός άξονας, στην ποιητική εξέλιξη του Σολωμού, υπήρξε, ασφαλώς, το αφηγηματικό ποίημα, τόσο με την περιορισμένη έννοιά του (π.χ. «Η Φαρμακωμένη στον Άδη»[619]) όσο και με την έννοια του συνθετικού αφηγηματικού ποιήματος (το σύνθεμα του τετραδίου Ζ11[620]· οι *Ελεύθεροι Πολιορκισμένοι*[621]).

Ο δραματικός μονόλογος υπήρξε ο παράλληλος άξονας αυτής της εξέλιξης, τόσο με την έννοια της συγγραφής καθεαυτής δραματικών μονολόγων όσο και με την έννοια της αξιοποίησης της συνθεσιακής παραμέτρου του είδους (μονόλογος) στο πλαίσιο της αφηγηματικής ποίησης. Η σχέση τροφοδότησης, ενδεχομένως, δεν υπήρξε μονόδρομη[622]. Είναι δυνατόν, για παράδειγμα, να συσχετιστεί η απόρριψη του διδακτισμού (: των

---

[616]. Γ.Π. Σαββίδης, «Δύο αφανή προβλήματα δομής του "Κρητικού"», ό.π., 54-66. Η Λιλή Ιωαννίδου (βλ.: «Sotto il velo della poesia. Μια διερεύνηση της ποιητικής του "Κρητικού"», *Πόρφυρας* 95-96 (Ιούλ.- Σεπτ. 2000), 262- 287) θεωρεί ότι η ανάγνωση του *Κρητικού* ως δραματικού μονολόγου έχει ένα ορισμένο ερμηνευτικό ενδιαφέρον για την ανάγνωση του ποιήματος καθεαυτού. Ωστόσο, υποστηρίζει ότι «ως προς τη συνεπαγόμενη [...] ποιητική προβληματική του Σολωμού, η ερμηνεία [του «Κρητικού» ως δραματικού μονολόγου] επικεντρώνεται στην πρωτοτυπία της δημιουργίας ενός νέου τρόπου/ είδους, του οποίου μάλιστα η πρώτη εγγραφή, όχι και η άμεση πρόσληψη- στην ευρωπαϊκή λογοτεχνία, χρονολογείται από το 1842 κ.ε., με την έκδοση κατεξοχήν της συλλογής του Browning: *Dramatic Lyrics*» (ό.π., 272).

[617]. «Μια κάπως ουσιαστικότερη ματιά, μας φανερώνει μια νέα πλευρά της τέχνης του Σολωμού: ήγουν την αποστασιοποιημένη ηθοποιία του- κάτι πολύ διαφορετικό από την απλώς ρεαλιστικήν ηθοποιία την οποία είχε χρησιμοποιήσει για τα τρία πρόσωπα του *Διαλόγου*». Βλ.: «Εισήγηση σε μια νέα ανάγνωση της "Γυναίκας της Ζάκυθος"»- «Η "Γυναίκα της Ζάκυθος" ή "Όραμα του Διονυσίου Ιερομονάχου εγκατοίκου εις ξωκλήσι Ζακύνθου"», *Περίπλους* 9-10 (Άν.- Καλ. 1986), 11-28· το παράθεμα: 13.

[618]. Δ. Αγγελάτος, «Τρόπος ("modo") ή είδος; ερμηνευτική προσέγγιση του προβλήματος των λογοτεχνικών ειδών στο έργο του Γ. Σολωμού»: *Πρακτικά Δέκατου Συμποσίου Ποίησης. Διονύσιος Σολωμός*, επιμ. Σ. Λ. Σκαρτσής, Πάτρα, Αχαϊκές εκδόσεις, 1992, 28-43.

[619]. Διονυσίου Σολωμού *Άπαντα*, τόμ. Α', ό.π., 151- 154.

[620] Για την θέση του «Κρητικού» και του «Φουρκισμένου» στο σύνθεμα, βλ.: Ελένη Τσαντσάνογλου, *Μία λανθάνουσα ποιητική σύνθεση του Σολωμού. Το αυτόγραφο τετράδιο Ζακύνθου αρ. 11. Εκδοτική δοκιμή*, (Διδακτορική διατριβή στο Αριστοτέλειο Πανεπιστήμειο Θεσσαλονίκης, 1978) Αθήνα, Ερμής, 1982.

[621]. Διονυσίου Σολωμού *Άπαντα*, τόμ. Α', ό.π., 207- 250.

[622]. Από αυτή την άποψη η ποιητική εξέλιξη, στο θέμα των ειδολογικών επιλογών, Σολωμού- Καβάφη εμφανίζει σαφή αναλογία. Ως προς τη χρονική πλευρά του ζητήματος τόσο ο Σολωμός όσο και ο Καβάφης γράφουν εξαρχής και καθ' όλη τη διάρκεια της ποιητικής τους πορείας μονοδραματικά ποιήματα. Όσο για τη σχέση αμοιβαίας τροφοδότησης δραματικού μονολόγου- αφηγηματικού ποιήματος, όχι μόνο λειτουργεί και στην ποίηση του Καβάφη, αλλά θεματοποιείται στο ποίημά του «Ο Δημάρατος»: βλ.: Αικατερίνη Καρατάσου, «Ο "Δημάρατος" του Κ.Π.Καβάφη. Σε τι ασκούνταν ο νέος σοφιστής;», *Μικροφιλολογικά*, 2, (Φθινόπωρο 1997), 25-28.

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΡΑΤΑΣΟΥ

παρεμβάσεων του αφηγητή και της περιθωριοποίησης των χαρακτήρων[623]) με τον τρόπο σύνθεσης της *Γυναίκας της Ζάκυθος*, όπου ο ιερομόναχος- ποιητής υιοθετώντας μια τακτική, όχι συνήθη προκειμένου για μονοδραματικό ποίημα, δίνει εκτενώς το λόγο στους χαρακτήρες (βλ. αναλυτικά στην ενότητα Δ4). Ο μονόλογος, πάντως, εμφανίζεται σε κρίσιμα σημεία της ποιητικής πορείας του Σολωμού και σε αυτή την κατεύθυνση, μπορούμε να επισημάνουμε ορισμένα ζεύγη ποιημάτων όπως: «Η Πρωτοχρονιά»- «Το όνειρο»· *Η Γυναίκα της Ζάκυθος- Ελεύθεροι Πολιορκισμένοι*· Ο «Κρητικός»- σύνθεμα του τετραδίου Ζ11.

Η παρουσία μονοδραματικών ποιημάτων στο έργο του Σολωμού δεν έχει ως αφετηρία της τον κωμικό μονόλογο («Sonneto burlesco», «Πρωτοχρονιά»). Τα πρώτα μονοδραματικά ποιήματα εμφανίζονται στις *Rime Improvisate*[624]. Όλοι οι μονόλογοι είναι εκφραστικοί, με την εξαίρεση του «Lamenti della nob. sig. Giovanna Martinengo Carrer», ο οποίος ανήκει στο είδος του δραματικού μονολόγου. Το εντυπωσιακό δεν είναι τόσο το γεγονός ότι ο Σολωμός μόλις το 1822, στην αρχή δηλαδή της ποιητικής του εξέλιξης γράφει έναν δραματικό μονόλογο, όσο το ότι αυτός ο δραματικός μονόλογος (το ποίημα «Lamenti della nob. sig. Giovanna Martinengo Carrer») είναι γραμμένος στο στροφικό σύστημα του σονέτου (όπως και ο ιταλικός κωμικός μονόλογος «Soneto burlesco» είναι σονέτο με ουρά). Ο βαθμός συμπύκνωσης τον οποίο απαιτεί ένας δραματικός μονόλογος σε σονέτο καθιστά τον συνδυασμό σχεδόν απαγορευτικό. Ο μόνος άλλος ποιητής ο οποίος τόλμησε τον συνδυασμό είναι ο Καβάφης με το «Επιτάφιον» (*Κρυμμένα ποιήματα*, [1893], 44)[625]. Είναι ενδεικτικό από αυτή την άποψη ότι ο μοναδικός δραματικός μονόλογος του Λ. Μαβίλη δεν είναι σονέτο[626].

---

[623]. Δ. Αγγελάτος, «Τρόπος («modo») ή είδος;...», ό.π., 37.

[624]. Διονυσίου Σολωμού *Άπαντα*, τόμ. Β': *Πεζά και ιταλικά*, έκδ. - σημ. Λ. Πολίτης, Αθήνα, Ίκαρος, 1998 (α' έκδ. 1955). Στη μονοδραματική κατηγορία εμπίπτουν τα ακόλουθα ιταλικά ποιήματα. [Sorge la notte- è tenebria profonda;] (95), [Dove sei, dove giaci? Arde la vampa] (96), [Se non conosci te, fra tute bella] (96-7), [In questi di sciagura orridi, e bui] (99), [Sorgi ora, amica mia, cara colomba] (100), [Presta, colomba mia, presta t' avanza] (100-1), [Apri, suora amorosa- ermo, il cammino] (101), [Chi è costei che muove al par d' aurora] (102), [Chi è costei, che muove il piede allegra] (102-3), [Vieni, diletto mio, scendiamo al campo] (103), [Suon di limpido rivolo che casca] (104), [Deh folcetemi intorno di que' fiori] (104-5), [Il vol veloce apportator di gelo] (105), «Un giovine moribonto al suo amico» (106-7), «Lamenti della nob. sig. Giovanna Martinengo Carrer» (107). Άλλα ιταλικά ποιήματα, της εποχής της Ζακύνθου, είναι οι εκφραστικοί μονόλογοι του κύκλου του *Άσματος Ασμάτων* ([All' obra alfin della bramata fasca] (115), [Quanto bello se' tu! di qual celeste] (116), [Fuggi diletto mio di qua lontano] (116- 7), [Una è il mia colomba, una; ed alberga] (117), [Deh venite a guardar la mia diletta] (118-9), [Color purpureo di virginee bende] (119). Τέλος, οι κωμικοί μονόλογοι «Il pastorello» (157) και «Sonetto burlesco. Sotto espressioni del Dr Roidi e imitando le sue stesse frasi e parole (parla il Dr Roidi)» (161-2).

[625]. Περισσότεροι είναι οι κωμικοί μονόλογοι στο στροφικό σύστημα του σονέτου. Βλ., για παράδειγμα, τον κωμικό μονόλογο «Παιδαγωγός»/ «Le Pédant» (Siapkaras- Pitsillidès Thémis, *Le Pétrarquisme en Chypre. Poèmes d' amour en dialecte cypriote d' après un manuscrit du XVIe siècle*, Παρίσι- Αθήνα, Les Belles Lettres, 1975 (α' έκδ. 1952), 128- 129) και «Τα σονέτα του Ζλωθ» του Γρυπάρη (*Άπαντα...*, ό.π., 286- 288).

[626]. Βλ.: [«Ξέρω τι θέλεις, Δέσποτα. Σιμόνει»]: *Τα ποιήματα*, ό.π., 158- 159.

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΒΑΤΑΣΟΥ

Ένα ακόμη ενδιαφέρον χαρακτηριστικό του δραματικού και του κωμικού μονολόγου του Σολωμού, το οποίο άπτεται του προσδιορισμένου ποιού του υποκειμένου της εκφοράς, είναι η γλωσσική εξατομίκευση, καθώς ο Σολωμός επιδιώκει την απόδοση χαρακτηριστικών ιδιωμάτων στους μονολογιστές. Έτσι, σε ποιήματά του, όπως η «Πρωτοχρονιά», η *Γυναίκα της Ζάκυθος* και ο «Κρητικός», διαπιστώνεται ο σχηματισμός χαρακτηριστικών ιδιωμάτων[627].

Οι τρεις χαρακτήρες μοιάζουν ελάχιστα στον τρόπο που μιλούν (ή γράφουν, προκειμένου για τον Ιερομόναχο). Ο Ροΐδης μιλά σε έντονο ζακυνθινό ιδίωμα, διάστικτο με ιταλικές λέξεις και φράσεις. Ο μικρός στίχος του ποιήματος αποτελεί τη βάση για τη δημιουργία ενός γοργού και "παιγνιώδους" ύφους. Ο ιερομόναχος μιλά και γράφει σε μια γλώσσα με επτανησιακά γλωσσικά στοιχεία, με πολλές λέξεις και φράσεις της Βίβλου· ο στίχος, μεγάλος στην έκταση και με προέλευση βιβλική, συντείνει στη δημιουργία υψηλού ύφους. Ο Κρητικός, τέλος, χρησιμοποιεί πολλά στοιχεία του κρητικού ιδιώματος, υιοθετώντας ένα μέσο ύφος[628]. Τα παραπάνω συνδέονται με το ότι ο Σολωμός ενδιαφερόταν για τη *φυσικότητα* και τη *νομιμότητα* του γλωσσικού ρεπερτορίου των χαρακτήρων, όπως προκύπτει και από σχόλιό του στον «Φουρκισμένο»: «Πρέπει να κάνεις να παρουσιάζεται ο Λάμπρος, γιατί το επάγγελμά του, του ληστή και το γεγονός ότι ανακρίθηκε από τον C. καθιστά *φυσικές* και *νόμιμες* τις πιο βαριές βρισιές»[629].

Να επισημανθεί, επίσης, ότι ο Σολωμός αξιοποιεί διάφορα είδη λόγου (πρωτογενή και δευτερογενή) για τον προσδιορισμό του ποιού των μονολογιστών του. Έτσι, στο «Lamenti della nob. sig. Giovanna Martinengo Carrer», όπως δηλώνεται και από τον τίτλο, αξιοποιείται το είδος του θρήνου[630], ενώ στον κύκλο σονέτων από το *Άσμα Ασμάτων*

---

627. Σύμφωνα με ορισμένους μελετητές του δραματικού μονολόγου, η γλωσσική εξατομίκευση αποτελεί ειδοποιό χαρακτηριστικό του. Σύμφωνα με τα δεδομένα μας, αυτό το χαρακτηριστικό έχει δια- ειδολογικό χαρακτήρα· δηλαδή, είναι δυνατόν να εμφανιστεί σε μονόλογο κάθε μονοδραματικού είδους και, πάντως, εξαρτάται από τον τρόπο που ο εκάστοτε ποιητής συλλαμβάνει το ρόλο του γλωσσικού προσδιορισμού σε συγκεκριμένα ποιήματα. Για τη σχέση που έχουν οι σάτιρες με στόχο τον Ροΐδη με τη διαμόρφωση της αντίληψης του Σολωμού για τη γλώσσα, βλ.: P. Mackridge, «Ο Σολωμός μεταξύ πολυγλωσσίας και μονογλωσσίας», *Ζητήματα ιστορίας νεοελληνικών γραμμάτων. Αφιέρωμα Κ.Θ. Δημαρά*, Θεσσαλονίκη, Παρατηρητής, 1994, 257- 264 (ιδίως 259- 261).

628. Έτσι, όταν ο Μιχαλόπουλος κατακρίνει τον *Κρητικό*, παρατηρώντας ότι «δεν κατορθώνει ν' ανεβεί σε μια πανελλήνια γλώσσα παρ' όλη την προσπάθεια ν' αποφύγει τον τοπικισμό της» και υποστηρίζοντας ότι «η ανάγνωση του Ερωτόκριτου, της Ερωφίλης και των άλλων κρητικών μεσαιωνικών κειμένων, επηρέασε τόσο τον Σολωμό, ώστε νομίζει κανείς πως ο Κρητικός γράφτηκε στην Κρήτη [...], δεν κατόρθωσε να επιβληθεί στις λεπτομέρειες και το ποίημα μυρίζει από κρητικό γλωσσικό ιδιωματισμό» (: *Ο Κρητικός (συμβολική κι' αισθητική ανάλυση του ποιήματος)*, Αθήνα, 1954, 13, 14), στην πραγματικότητα, μάλλον τιμά το ποίημα. Σε αυτό το πλαίσιο, γίνεται αντιληπτό ότι η εφαρμογή αξιολογικών κριτηρίων τα οποία συνάγονται από το παράδειγμα των λυρικών ποιημάτων, προκειμένου να αποτιμηθούν έργα τα οποία ανήκουν στη μονοδραματική κατηγορία, είναι άστοχη.

629. Βλ.: Ελένη Τσαντσάνογλου, *Μια λανθάνουσα...*, ό.π., 272. Η Τσαντάνογλου υποστηρίζει ότι ο Σολωμός εργάστηκε για τον «Φουρκισμένο» μετά τον Νοέμβριο του 1833 και πριν τον Ιούνιο του 1834 (ό.π., 98).

630. Ως θρήνος, παρουσιάζει δύο ιδιοτυπίες. Στους θρήνους το υποκείμενο της εκφοράς απευθύνεται στον νεκρό ή στον θάνατο ή, τέλος, στον Θεό. Εδώ ο θρήνος απευθύνεται, ευθέως, σε μία ομάδα νέων και, έμμεσα, στις μητέρες οι οποίες δεν έχουν χάσει τα παιδιά τους. Τα θέματα εξάλλου των νεκρικών θρήνων

αξιοποιείται το είδος της προσευχής. Στην «Πρωτοχρονιά» εμφανίζεται ο όρκος, η εξομολόγηση και η απολογία. Ο όρκος στον «Κρητικό» αποτελεί κεντρική συνθήκη του μονολογιστή με τον αποδέκτη, ενώ στο σχεδίασμα του άλλου ποιήματος στο οποίο ομιλητής είναι ξανά Κρητικός (βλ. αναλυτικά στην ενότητα Γ2- α) αξιοποιείται η κατάρα και η εντολή. Ο λόγος της μονολογίστριας στο ποίημα «La madre Greca» ενσωματώνει την παραίνεση, την απειλή και την εντολή. Το θέμα, εξάλλου, της παρουσίας πρωτογενών και δευτερογενών ειδών λόγου στη *Γυναίκα της Ζάκυθος* έχει ήδη επισημανθεί[631].

Αυτά τα δεδομένα υποδεικνύουν τη σημασία της μονοδραματικής ποίησης στο έργο του Σολωμού. Ό,τι θα επιχειρήσουμε να δείξουμε με την ανάλυση της *Γυναίκας της Ζάκυθος* είναι η βαρύτητα του ποιητικού παραδείγματος του Σολωμού στο πλαίσιο της μονοδραματικής ποίησης.

Δ2. Οι επεξεργασίες του κειμένου και η δεσπόζουσα θεματική.

Η Ελένη Τσαντσάνογλου εξέδωσε αναλυτικά το σύνολο του υλικού που συνδέεται με τις τρεις διαδοχικές φάσεις επεξεργασίας της *Γυναίκας της Ζάκυθος*[632]. Στην παρούσα μελέτη, υιοθετούμε την έκδοση της Τσαντσάνογλου, λαμβάνοντας υπόψη και αξιοποιώντας και τα ίδια τα σολωμικά αυτόγραφα[633].

Πρώτος έκανε λόγο για τρία στάδια επεξεργασίας του έργου ο L. Coutelle[634]. Το πρώτο στάδιο της επεξεργασίας ξεκινά το 1826. Σε αυτή την πρώτη φάση το έργο, σύμφωνα με τον Coutelle, αλλά και την Τσαντσάνογλου, είναι σάτιρα που στρέφεται

είναι οι αρετές του νεκρού και η σύγκριση του δυστυχισμένου παρόντος με το ευτυχές παρελθόν. Στο ποίημα του Σολωμού, τα θέματα αυτά διαμεσολαβούνται από τη σύγκρουση της μονολογίστριας με τις άλλες μητέρες. Για μια πρώτη αναφορά στο θέμα του θρήνου, βλ. το σχετικό λήμμα της *Princeton*.

631. Δ. Αγγελάτος, *Η φωνή*..., ό.π., 216-224.

632. Διονυσίου Σολωμού. *Η Γυναίκα της Ζάκυθος. Όραμα του Διονυσίου ιερομόναχου εγκατοίκου εις ξωκλήσι Ζακύνθου*, εισ., αναλ. εκδ., σημ., σχολ.: Ελένη Τσαντσάνογλου, Ηράκλειο, Βικελαία Δημοτική Βιβλιοθήκη, 1991, ιη'. Στο εξής παραπομπές σε παρένθεση εντός του κυρίως κειμένου. Συντομογραφία: *Αναλυτική*.

633. Η *Γυναίκα της Ζάκυθος* εκδόθηκε πρώτη φορά το 1927 από τον Κ. Καιροφύλλα (βλ.: *Σολωμού Ανέκδοτα Έργα*, Αθήνα, Στοχαστής, 1927). Ο Λ. Πολίτης, στηριγμένος σε αντίγραφο που είχε κάνει ο Ι. Πολυλάς από το αυτόγραφο σολωμικό τετράδιο, προχωρά σε έκδοση του έργου το 1944 και σε έκδοση από το σολωμικό αυτόγραφο το 1955. Η εικόνα των χειρογράφων που αφορούν στη *Γυναίκα της Ζάκυθος* δόθηκε με την έκδοση των *Αυτογράφων έργων* (βλ.: *Διονυσίου Σολωμού Αυτόγραφα Έργα*, τόμ. Α': Φωτοτυπίες, τόμ. Β': Τυπογραφική μεταγραφή, εκδ. Λ. Πολίτης, Θεσσαλονίκη, Α.Π.Θ., 1964 και Διονυσίου Σολωμού *Αυτόγραφα Έργα*, τεύχ. Α'- Β': *Η Γυναίκα της Ζάκυθος*, επιμ.: Λ. Πολίτης, Ελένη Τσαντσάνογλου, Αθήνα, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης- Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης- Εθνικό Κέντρο Βιβλίου, 1998[2]). Έκδοση της πρώτης επεξεργασίας του έργου έκανε ο Γ.Π. Σαββίδης (βλ.: «Εισήγηση σε μια νέα ανάγνωση της "Γυναίκας της Ζάκυθος"- Διονύσιος Σολωμός, Η Γυναίκα της Ζάκυθος ή Όραμα του Διονυσίου Ιερομονάχου εγκατοίκου εις ξωκλήσι Ζακύνθου (μια νέα ανάγνωση)», *Περίπλους*, 9-10 (Άνοιξη- Καλοκαίρι 1986), 11-28). Η έκδοση την οποία είχε επιμεληθεί ο Ο. Merlier, καρπός της προσπάθειάς του να καταρτίσει ένα κείμενο το οποίο θα ανταποκρινόταν στην τελική βούληση του ποιητή, δημοσιεύθηκε μετά το θάνατό του (βλ.: *Solomos. La vision prophétique du moine Dionysios ou la Femme de Zante*: Essai d' anastylose de l' oeuvre, εισ.- μετ.- σχολ. Octave Merlier, Παρίσι, Les Belles Lettres, 1987 (Centre d' études d' Asie Mineure).

634. *Formation poétique de Solomos (1815-1833)*, (Διδακτορική διατριβή στο Πανεπιστήμιο του Aix- en-Provence, 1969), Αθήνα, Ερμής, 1977, 377-386. Στο εξής οι παραπομπές, εντός του κυρίως κειμένου. Συντομογραφία: *Formation*.

εναντίον μίας συγκεκριμένης γυναίκας και περιλαμβάνει επαρκή στοιχεία που θα επέτρεπαν στους αναγνώστες εκείνης της εποχής να την αναγνωρίσουν. Είναι δηλαδή έργο à clef (Coutelle, *Formation*, 383- Τσαντσάνογλου, *Λανθάνουσα*, 155). Ο Σολωμός, σε ένα δεύτερο στάδιο (1829), προχώρησε σε μια σειρά επεμβάσεων και αλλαγών στην πρώτη μορφή του έργου. Εισήγαγε νέο υλικό, προσέθεσε σκηνές και, σύμφωνα πάντα με τον Coutelle και την Τσαντσάνογλου, άλλαξε τον στόχο του έργου, μετατρέποντάς το σε «μάθημα εθνικής ηθικής» (*Formation*, 384, *Λανθάνουσα*, 155). Κατά την τρίτη φάση της επεξεργασίας (Νοέμβριος1833), ο ποιητής προέβη σε αναθεώρηση του έργου η οποία, όμως, σύντομα εγκαταλείφθηκε, μαζί με το έργο. Ο στόχος του θα διευρύνονταν εκ νέου, ώστε να ανάγεται στον αγώνα του Καλού με το Κακό. Παράλληλα, ή, ορθότερα, αντίθετα με αυτό τον υψηλό στόχο, ο Σολωμός εισήγαγε στο έργο υλικό που υπηρετούσε τον στόχο της προσωπικής σάτιρας[635], κάτι το οποίο οδήγησε τον Σολωμό να το εγκαταλείψει (Coutelle, *Formation*, 385- Τσαντσάνογλου, *Λανθάνουσα*, 155)[636].

Ελαφρώς διαφοροποιημένη άποψη διατυπώνει η Τσαντσάνογλου στην αναλυτική έκδοση του έργου. Σύμφωνα με τη μελετήτρια, το δεύτερο στάδιο επεξεργασίας του έργου αποβλέπει, ανάμεσα σε άλλα, στην ενίσχυση πλευρών της συμπεριφοράς της γυναίκας. Συγκεκριμένα, στο πρώτο στάδιο στιγματίζεται η κοινωνική και εθνική συμπεριφορά της γυναίκας[637], ενώ στο δεύτερο «η αρνητική, κοινωνική και, κυρίως, εθνική συμπεριφορά της Γυναίκας προβάλλεται εντονότερα με την εκτεταμένη πια χρήση της τεχνικής της αντιπαράθεσης» (όπου η αντιπαράθεση αφορά στην εθνική σκοπιά) (*Αναλυτική*, ιη').

Κατά την άποψή μας, το στοιχείο του διχασμού είναι εκείνο που λειτουργεί ως κοινός παρονομαστής στην κοινωνική και στην εθνική συμπεριφορά της γυναίκας. Λόγω της έμφασης της αντεθνικής συμπεριφοράς της γυναίκας στο δεύτερο στάδιο, η επενέργεια της διχόνοιας/ διχαστικού στοιχείου, στη γυναίκα, υλοποιείται πληρέστερα. Η γυναίκα συσχετίζεται με τη διχόνοια από το πρώτο στάδιο (κατά τη γνώμη μας όμως, δεν την αλληγορεί σε κανένα στάδιο των επεξεργασίων). Το διχαστικό στοιχείο εκδηλώνει τη διαλυτική του επενέργεια τόσο στην κατεύθυνση των άλλων, μέσω των πράξεων της

---

635. Ο Coutelle εντοπίζει την «επιστροφή στην προσωπική σάτιρα, με την εισαγωγή επιθέσεων εναντίον του Ν. Ζαμπέλη» (*Formation*, ό.π., 385). Η Τσαντσάνογλου θεωρεί ότι «η προσωπική επίθεση δεν θα γινόταν μόνο εναντίον του Ζαμπέλη, αλλά και εναντίον άλλων γνωστών προσώπων της κοινωνίας της Ζακύνθου» (*Λανθάνουσα*, ό.π., 156).

636. Διαφορετικά τοποθετήθηκε στο συγκεκριμένο ζήτημα ο Merlier. Κατ' αυτόν το έργο δεν υπήρξε προσωπική σάτιρα ούτε στο πρώτο στάδιο επεξεργασίας του: «Δεν πρόκειται για μια συγκεκριμένη γυναίκα εναντίον της οποίας ο Σολωμός συνθέτει μια τρομερή σάτιρα. Δεν πρόκειται, ακόμη περισσότερο, για την Αγγλία [άποψη Καιροφύλα]» (*Solomos*..., ό.π., 131). Η γυναίκα θεωρείται αλληγορική μορφή («Η "Γυναίκα της Ζάκυθος" είναι η Διχόνοια», *Solomos*..., ό.π., 132).

637. Στο πρώτο στάδιο: «ο Ζακυνθινός ιερομόναχος Διονύσιος σατιρίζει μια σύγχρονή του ανώνυμη γυναίκα, περιγράφοντας την ανήθικη, κοινωνική και εθνική, συμπεριφορά της» (Τσαντσάνογλου, *Αναλυτική*, ιζ').

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΡΑΤΑΣΟΥ

γυναίκας, όσο και στην κατεύθυνση της ίδιας της γυναίκας, καθώς η γυναίκα έχει μέσα της[638] έναν πόλεμο:

2/ <18>. Και μολοντούτο, όταν ήτουν μονάχη, επήγαινε στο<ν> καθρέφτη και κοιτώντας εγέλουνε και έκλαιε.
2/ <23>. Ο φθόνος, το μίσος, η υποψία, η ψευτία, της ετραβούσανε πάντα τα σωθικά,
2/ <24>. σα<ν> τα βρωμόπαιδα της γειτονιάς, τα βλέπεις ξε<ν>τερολοϊσμένα και λερωμένα να σημαίνουν τα σήμαντρα του πανηγυριού, και βου<ρ>λίζουν το<ν> κόσμο.

Η γυναίκα, καθώς παρουσιάζεται να ζει σε μία κατάσταση διχασμού και σύγχυσης αδυνατεί να αναγνωρίσει τον εαυτό της από τη φυσική άποψη όσο και από την άποψη του πώς συλλαμβάνει το εγώ της. Η αδυναμία ταυτοποίησης του εγώ, δηλαδή, αφορά συνολικά στην εκτίμηση του εαυτού:

5<22>/ 29. «Πώς μου χτυπάει, Θε μου, η καρδιά <που μου> την έπλασες τόσο καλή!
10<27>/ <8> Γιατί, τρέχοντας με το πουκάμισο, που το' χε κάμει κοντό από τη φιλαργυρία της, έπαιξε το μάτι της στο<ν> καθρέφτη,
10<27>/ <29>. και εσταμάτηξε, και δεν εγνώρισε τον εαυτό της, και άπλωσε το δάχτυλό της και αναγέλασε:

Η γυναίκα ούτε μία φορά στο κείμενο (εκτός από το 2ο κεφάλαιο, στο οποίο επανερχόμαστε αναλυτικά στις ενότητες Δ3 και Δ6) δεν παρουσιάζεται να στρέφεται εξεταστικά στο εγώ της. Αλλά η γυναίκα δεν *φέρει* μόνο η ίδια τις συνέπειες του διχαστικού στοιχείου· τις *μεταδίδει* επίσης με τις πράξεις της: «**2**/ <20>. Και ήταν, *για να χωρίζει* ανδρόγενα και αδέλφια, *επιδέξια σα<ν> το Χάρο*». Σε δύο σημεία του 5ου

[638]. Ο στίχος <15> του 10ου<27ου > κεφαλαίου (δεύτερο στάδιο επεξεργασίας) παρουσιάζει τη γυναίκα ως ενσάρκωση του διαλυτικού στοιχείου και σε επίπεδο παρουσιαστικού. Η εικόνα συνδέεται με τις νεοκλασικές απεικονίσεις της διχόνοιας με φίδια αντί για μαλλιά (βλ.: L. Coutelle, *Formation*..., ό.π., 384). Ως προς το θέμα της αντιστοιχίας μορφής- ψυχής και της μετωνυμικής αντίληψης που εκφράζει, βλ.: Π. Παγκράτης, «Γυναίκα της Ζάκυθος. Η αντιστοιχία μορφής και ψυχής- Οι αποχρώσεις», *Πόρφυρας* ΙΖ (Απρ.- Σεπτ. 1997), 477- 487. Θα πρέπει εδώ να διευκρινίσουμε ότι ως βάση της μελέτης λαμβάνεται το δεύτερο στάδιο επεξεργασίας του έργου. Το δεύτερο, χωρίς να αναιρεί το πρώτο, σχεδόν ολοκληρωμένο, στάδιο, υποδεικνύει την κατεύθυνση στην οποία ο Σολωμός το 1829 συλλάμβανε τη διεύρυνσή του. Σε ορισμένα σημεία της μελέτης λαμβάνουμε υπόψη στοιχεία από το πρώτο και το τρίτο στάδιο επεξεργασίας της *Γυναίκας της Ζάκυθος*. Οι παραπομπές, από την αναλυτική έκδοσή του, γίνονται ως εξής: Ο πρώτος αριθμός δηλώνει το κεφάλαιο. Με δεδομένα ότι α) μόνο τα δύο πρώτα κεφάλαια είναι αριθμημένα από τον ίδιο τον Σολωμό και β) η Τσαντσάνογλου εκδίδει με βάση την υπόθεση για ένα κενό 18 κεφαλαίων, τα κεφάλαια που έπονται του 2ου έχουν διπλή αρίθμηση. Η πρώτη με ημίμαυρα (που δεν υιοθετεί την άποψη για κενό 18 κεφαλαίων) και η δεύτερη σε αγκύλες (η αρίθμηση της αναλυτικής έκδοσης). Ακολουθεί πλάγια μπάρα και ο αριθμός του στίχου. Οι αριθμοί στίχων οι οποίοι δεν έχουν αριθμηθεί από τον Σολωμό είναι σε αγκύλες. Ένδειξη σελίδας εμφανίζεται στις παραλλαγές στίχων και στους στίχους οι οποίοι ανήκουν στην πρώτη ή στην τρίτη επεξεργασία του έργου.

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΡΑΤΑΣΟΥ

κεφαλαίου η γυναίκα ενεργεί με ανάλογο τρόπο (βλέπουμε, δηλαδή, τη γυναίκα να μεταδίδει το διχαστικό στοιχείο). Η πρώτη περίπτωση στρέφεται σε βάρος ενός νεαρότατου πλάσματος και εμφανίζεται όταν η γυναίκα ζητά από την κόρη να δει τον αντικατοπτρισμό της στον καθρέφτη σαν α) όμορφο και β) παρόμοιο με εκείνη. Επιχειρεί, δηλαδή, να μεταβιβάσει την αδυναμία αναγνώρισης του εαυτού στην κόρη: «**5**<22>/ 4**.** Και αφού την εχάιδεψε, και *της φίλησε τα μάτια και τα χείλα*, την άφησε απάνου στην καθίκλα λέοντάς της: "Να και ένα καθρεφτάκι και *κοιτάξου που είσ' όμορφη και μου μοιάζεις*"». Αν η κόρη είναι όμορφη δεν μοιάζει, βέβαια, με τη μάνα, ενώ αν της μοιάζει δεν είναι όμορφη. Ωστόσο, η κόρη πρέπει να δει το φυσικό παρουσιαστικό της να ανακλάται ως διχαστική εικόνα.

Στο ίδιο κεφάλαιο, και πιο συγκεκριμένα στη σύγκρουσή της με τις Μεσολογγίτισσες, παρακολουθούμε τα αποτελέσματα της ικανότητας της γυναίκας να μεταδίδει τη διαίρεση. Η αρχική αποστροφή της γυναίκας προς αυτές είναι κατεξοχήν ειρωνική: «**5**<22>/ 9. "Και έτσι δα, πώς; Τι κάνουμε; Θα παίξουμε; Τι ορίζετε, κυράδες; Εκάμετε ανεβαίνοντας τόση ταραχή με τα συρτοπάπουτσα, που καρτερώ να μου δώσ<ετε> προσ<ταγές>"». Τον ειρωνικό και επιθετικό τρόπο του λέγειν μεταδίδει στην Μεσολογγίτισσα, η οποία απαντάει, ανταποδίδοντας: «**5**<22>/ 10**.** Και όλες εμείνανε σιωπηλές και ακίνητες· αλλά μία είπε: "Αμ' έχεις δίκιο! Είσαι στη<ν> πατρίδα σου και στο σπίτι σου, και εμείς είμαστε ξένες και όλο σπρώξιμο θέλουμε"». Δεν εννοούμε ότι η αντίδραση της Μεσολογγίτισσας την καθιστά αρνητικό χαρακτήρα, αλλά ότι παρουσιάζεται ευάλωτη έναντι της γυναίκας και ότι ουσιαστικά επαναλαμβάνει τον ειρωνικό τρόπο λόγου της άλλης.

Μείζουσας σημασίας, τέλος, είναι η διχόνοια που χαρακτηρίζει τη στάση της γυναίκας προς το όμοιό της· την αδελφή της (κοινό φύλο, βιολογική συγγένεια) και τις Μεσολογγίτισσες (κοινό φύλο, εθνική συγγένεια). Σε αυτά τα συμφραζόμενα, και σε αντιθετική βάση, είναι δυνατόν να ανακαλέσει κανείς τον τρόπο με τον οποίο απευθύνεται μία από τις Μεσολογγίτισσες στις άλλες: «**5**<23>/ <5>**.** Και μία άλλη απλώνοντας το χέρι και ψηλαφίζοντας το γιαλό: "Αδελφάδες", εφώναξε,».

Ωστόσο, εκτός από την αλλαγή των εμφάσεων στη συμπεριφορά της γυναίκας[639], στο δεύτερο στάδιο εφαρμόζεται στο συλλογικό επίπεδο η ιδέα η οποία είναι άμεσα συνδεδεμένη με την κακότητά της. Αυτή η ιδέα, της διαλυτικής επενέργειας του διχαστικού στοιχείου, είναι παρούσα ήδη από το πρώτο στάδιο. Στο δεύτερο, όμως, στάδιο επεξεργασίας του έργου η εφαρμογή της επεκτείνεται στο συλλογικό επίπεδο, ενώ αρχικά

[639]. Στο δεύτερο στάδιο επεξεργασίας προβάλλεται εντονότερα η αρνητική κοινωνική και εθνική συμπεριφορά της. Βλ. και *Αναλυτική*, ιη'.

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΡΑΤΑΣΟΥ

εφαρμοζόταν αποκλειστικά στο ατομικό[640]. Έτσι, ο ρόλος του σολωμικού σχολίου, που αφορά άμεσα στην καταστροφική δράση της διχόνοιας «Cosi che sarà di terribile effetto la Profezia della caduta in pena della Discordia» (*Αναλυτική*, 38) δεν είναι περιφερειακός. Αντίστοιχη λειτουργία επιτελεί ο τίτλος «Το μέλλοντα γενάμενο παρόν. Η κακία είναι το τέλος» (*Αναλυτική*, 47), από την ατομική σκοπιά.

Ήδη από το πρώτο στάδιο, η σύλληψη του χαρακτήρα της γυναίκας έχει ως κεντρικό στοιχείο την δυσαρμονία και το διχασμό. Η δυσαρμονία και ο διχασμός στο δεύτερο στάδιο επεξεργασίας αναδεικνύονται εμφατικότερα, στη συμπεριφορά της γυναίκας στο ζήτημα του εθνικού αγώνα. Τώρα, η στάση της αντιδιαστέλλεται με εκείνη άλλων χαρακτήρων. Στο δεύτερο στάδιο, η ιδέα της πτώσης, ως απόρροια της διαλυτικής επενέργειας της διχόνοιας/ διχαστικού στοιχείου, σχεδιάζεται να υλοποιηθεί και στο συλλογικό επίπεδο. Στο πρώτο στάδιο εφαρμοζόταν σε ατομικό επίπεδο. Οι «ουσιώδεις αλλαγές <οι οποίες> παρατηρούνται και στο επίπεδο του τρόπου, στην αφηγηματική γενικότερα οργάνωση»[641] είναι άμεσα συναρτημένες με τις διευρυμένες αυτές επιδιώξεις, όπως θα προσπαθήσουμε να δείξουμε στη συνέχεια (βλ. αναλυτικά στην ενότητα Δ5).

Η *Γυναίκα της Ζάκυθος*, από την εποχή ακόμη της πρώτης δημοσίευσής της προκάλεσε μια ορισμένη απορία σε σχέση με την ιδιαιτερότητα της μορφικής οργάνωσής της, που συνοψίζεται στην αμηχανία ως προς την προσγραφή της στο πεδίο της ποίησης ή του πεζού λόγου[642]. Έχει τεκμηριωθεί, ωστόσο, ότι η *Γυναίκα της Ζάκυθος* είναι έργο ποιητικό, αν και ιδιόρρυθμο και έχει υποστηριχθεί ακόμη ότι: «η "αποκρυπτογράφηση" του <έργου> παραμένει ένα πρόβλημα της νεοελληνικής φιλολογίας, η διερεύνηση του οποίου θα ήταν ενδεχομένως χρήσιμη και για τη θεωρία των λογοτεχνικών ειδών»[643]. Η παρατήρηση αφορά εν προκειμένω στη σχέση ποίησης- πεζογραφίας. Κατά την άποψή μας, ανάλογα ισχύουν και για τα κατηγοριακά χαρακτηριστικά του έργου. Η διερεύνηση της ιδιαιτερότητας της *Γυναίκας της Ζάκυθος* είναι εξίσου χρήσιμη για τη θεωρία της μονοδραματικής κατηγορίας και για τη λογική των μονοδραματικών ειδών.

Η *Γυναίκα της Ζάκυθος*, όπως θα επιχειρήσουμε να τεκμηριώσουμε, αποτελεί ιδιότυπο μονοδραματικό έργο, από την άποψη της λογικής την οποία προάγει και, κατά

---

[640]. Το αίτημα της ομόνοιας και ο στιγματισμός της διχόνοιας, αποτελούν «ουσιαστική διάσταση της πολιτικής- πατριωτικής ιδεολογίας του πρώιμου ήδη Σολωμού της ζακυνθινής περιόδου» (Γ. Βελουδής, *Διονύσιος Σολωμός. Ρομαντική ποίηση και ποιητική. Οι γερμανικές πηγές*, Αθήνα, Γνώση,1989, 83). Στο ίδιο, σχόλια για την προσέγγιση Σολωμού- Schiller στη σύλληψη του ρόλου της ομόνοιας (ό.π., 82- 84).

[641]. Βλ.: Δ. Αγγελάτος, [Βιβλιοκρισία για την αναλυτική έκδοση της *Γυναίκας της Ζάκυθος*], *Σημείο* 1 (1992), 300- 303· το παράθεμα: 302.

[642]. Δ. Αγγελάτος, *Το αφανές ποίημα του Διονυσίου Σολωμού. Η Γυναίκα της Ζάκυθος*, Αθήνα, Βιβλιόραμα, 1999, 19- 36.

[643]. Δ. Αγγελάτος, *Το αφανές ποίημα*..., ό.π., 5.

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΒΑΤΑΣΟΥ

συνέπεια, του είδους του[644]. Πιο συγκεκριμένα, θα διερευνηθεί η λογική/ ειδολογική ιδιοτυπία του έργου ως προς τη μονοπροοπτικότητα, τη δεσπόζουσα λογική της μονοδραματικής κατηγορίας. Θα διερευνηθεί επίσης ο τρόπος με τον οποίο αξιοποιούνται οι παράμετροι που συνθέτουν την κατηγοριακή ταυτότητα του έργου (ποιόν, γνωστική συγκρότηση, σύνθεση) και προωθούν τη λογική/ ειδολογική ιδιοτυπία του. Προτού, ωστόσο, προβούμε στην πραγμάτευση αυτών των ζητημάτων, χρειάζονται ορισμένες διευκρινήσεις πάνω σε ένα ζήτημα που άπτεται τόσο της κατηγοριακής ένταξης του έργου (ανήκει όντως στην μονοδραματική κατηγορία;) όσο και της ειδολογικής του ιδιοτυπίας (τι είδους μονοδραματικό ποίημα είναι;). Το ζήτημα αυτό αφορά στην παράμετρο της γνωστικής συγκρότησης του υποκειμένου της εκφοράς.

Δ3. Η γνωστική συγκρότηση του ιερομόναχου.

Ο ιερομόναχος σε ορισμένες περιπτώσεις αναφέρεται ως παντογνώστης αφηγητής και η *Γυναίκα της Ζάκυθος* πρωτοπρόσωπη αφήγηση[645]. Η Τσαντσάνογλου, σχολιάζοντας το ότι ο ιερομόναχος περιγράφει ως αυτόπτης μάρτυρας γεγονότα τα οποία μπορεί να έχει παρακολουθήσει «μόνο αν είναι προικισμένος με υπερφυσικές ικανότητες» (*Αναλυτική*, 61), υποστηρίζει ότι η χρήση του οράματος καθιστά «αληθοφανή» την «παντογνωσία» του «αφηγητή»- ιερομόναχου (ό.π., 61).

Από τη σκοπιά μιας αφηγηματολογικής ανάλυσης, ο όρος *παντογνώστης* αφορά σε ‘‘τριτοπρόσωπα’’[646] συμφραζόμενα και δηλώνει την απεριόριστη πρόσβαση του αφηγητή

---

[644]. Υπενθυμίζεται ότι η ειδολογική ταξινόμηση των έργων στο πλαίσιο της μονοδραματικής κατηγορίας βασίζεται στην ιδιαίτερη σε κάθε είδος αξιοποίηση των κατηγοριακών χαρακτηριστικών, η οποία απολήγει στην προαγωγή διαφορετικών λογικών (βλ. κεφάλαιο Γ, ιδίως Γ1 και Γ6).

[645]. Οι όροι αφορούν σε δύο διαφορετικά ζητήματα αφηγηματολογικής ανάλυσης. Ο πρώτος αφορά σε ζητήματα *έγκλισης* (mode), δηλαδή σε κάθε πλευρά της αφήγησης που συναρτάται με τη διαχείριση της αφηγηματικής πληροφορίας. Ο δεύτερος αφορά σε ζητήματα *φωνής* (voix), δηλαδή σε κάθε τι που συναρτάται με το ποιος μιλά. Ο όρος *πρωτοπρόσωπη αφήγηση* είναι προβληματικός. Γιατί, «εφόσον ο αφηγητής *ως τέτοιος* μπορεί κάθε στιγμή να παρέμβει στη διήγηση, τότε κάθε αφήγηση είναι εξ’ ορισμού σε πρώτο πρόσωπο [...] Το πραγματικό ερώτημα είναι αν ο αφηγητής χρησιμοποιεί το πρώτο πρόσωπο για να δηλωθεί ως ένα από τα πρόσωπα. Διακρίνουμε λοιπόν δύο τύπους διηγήσεων: ο ένας στον οποίο ο αφηγητής απουσιάζει από την ιστορία [...] και ο άλλος στον οποίο ο αφηγητής παρίσταται ως πρόσωπο στην ιστορία» (G. Genette, *Figures III*, ό.π., 252). Ο πρώτος τύπος είναι η *ετεροδιηγητική αφήγηση* και ο δεύτερος η *ομοδιηγητική*. Στην κατηγορία της έγκλισης (mode) εξετάζεται η ποσότητα της αφηγηματικής πληροφορίας και η προοπτική από την οποία εκτίθεται (ό.π., 183).

[646]. Βλ. σχετικά: «<Το κείμενο> πρόκειται, δήθεν, για την πρωτοπρόσωπη καταγραφή πρόσφατων εμπειριών» (Γ. Π. Σαββίδης, «Εισήγηση...», ό.π.,13)· «Η αφήγηση στη Γ.τ.Ζ. γίνεται σε α’ πρόσωπο» (Ι. Κ. Κολυβάς, «Αισθητικές και ερμηνευτικές παρατηρήσεις στη “Γυναίκα της Ζάκυθος” του Δ. Σολωμού», *Διαβάζω* 213 (1989), 52- 61· το παράθεμα: 53). Σε “πρωτοπρόσωπα” συμφραζόμενα η παρουσία ενός παντογνώστη αφηγητή δημιουργεί μιαν ορισμένη αμηχανία γιατί εισάγει «την υπέρβαση εκείνη του “νόμου του πνεύματος” σύμφωνα με τον οποίο δεν μπορεί κανείς να είναι ταυτοχρόνως εντός και εκτός» (Genette, *Figures III*, 223). Αυτό γιατί «η μόνη εστίαση που λογικά συναρτάται με την διήγηση “σε πρώτο πρόσωπο” είναι η εστίαση στον αφηγητή» (ό.π., 219). Η γνώση και οι πληροφορίες που μπορεί να μας μεταδώσει ένας τέτοιος αφηγητής, δεν έχουν περιορισμό σε ό,τι αφορά στον ίδιο. Η γνώση, όμως, και οι πληροφορίες που μας μεταδίδει για τους άλλους χαρακτήρες που κινούνται *εντός του διηγητικού σύμπαντος στο οποίο και ο ίδιος ανήκει*, περιορίζονται σε ό,τι μπορεί να έχει δει, να έχει ακούσει ή να του έχει γνωστοποιηθεί.

σε πάσης φύσεως πληροφορίες (όπως το τι σκέφτονται, τι αισθάνονται, τι επιδιώκουν κ.λ.π. οι χαρακτήρες της ιστορίας), *χωρίς αιτιολόγηση της προέλευσής τους*. Στο σύστημα ταξινόμησης που προτείνουμε, η απεριόριστη και χωρίς αιτιολόγηση πρόσβαση ενός υποκειμένου εκφοράς σε πάσης φύσεως πληροφορίες αφορά, όπως δείξαμε, στην αλλοτοπική του γνωστική του θέση και συγκρότηση. Με τον όρο αλλοτοπική θέση υπενθυμίζεται ότι εννοούμε την ιδιαίτερη θέση, από την οποία ένα υποκείμενο εκφοράς μπορεί να διαπιστώνει και να βεβαιώνει όχι μόνο για τα φαινόμενα, αλλά και για ό,τι δεν εμπίπτει στις αισθήσεις (εννοείται των πρωτοβάθμιων, φυσικών υποκειμένων εκφοράς· βλ. αναλυτικά στην ενότητα Β10). Τα αλλοτοπικώς συγκροτημένα υποκείμενα εκφοράς, για παράδειγμα, μπορούν να βλέπουν έξω από το δευτεροβάθμιο επικοινωνιακό επίπεδο· μπορούν ακόμη να πληροφορούν, με τη μορφή βεβαιώσεων, όχι μόνο για τα λόγια ή τις πράξεις των χαρακτήρων- αντικειμένων του λόγου τους, αλλά και για τις σκέψεις, τα κίνητρά τους, τις επιθυμίες τους, τα συναισθήματά τους κ.λ.π. Αυτό δεν σημαίνει ότι ανάλογου τύπου υποκείμενα εκφοράς παρουσιάζονται να διαθέτουν οξυμένες, υπερφυσικές ή διαταραγμένες αισθήσεις. Στην περίπτωσή τους, αυτό που για τα πρωτοβάθμια υποκείμενα εκφοράς εμπίπτει στην αρμοδιότητα των υποθέσεων, των συμπερασμάτων με βάση τα δεδομένα των αισθήσεων, γενικότερα στην αρμοδιότητα της κατανόησης της εσωτερικότητας των άλλων και του κόσμου στον οποίο κινούνται, υπάγεται στη δικαιοδοσία της αντίληψης.

Δύο μονολογικές στη σύνθεση κατηγορίες περιλαμβάνουν έργα των οποίων η εκφορά βασίζεται σε αλλοτοπικώς συγκροτημένα υποκείμενα: η απαγγελτική (αλλοτοπική γνωστική συγκρότηση· απροσδιόριστο υποκείμενο εκφοράς) και η "υπερ"μονοδραματική (αλλοτοπική γνωστική συγκρότηση/ προσδιορισμένο υποκείμενο εκφοράς). Με δεδομένο ότι το ποιόν του υποκειμένου της εκφοράς στη *Γυναίκα της Ζάκυθος* είναι προσδιορισμένο, τίθεται το ερώτημα αν το έργο ανήκει στη μονοδραματική κατηγορία και όχι στην "υπερ"μονοδραματική.

Είναι σαφές ότι ο ιερομόναχος, μεταδίδει πλήθος πληροφοριών, οι οποίες υπερβαίνουν τις γνωστικές του ικανότητες, από άποψη χρονικής τάξης, αλλά σε κάθε περίπτωση η προέλευσή τους είναι αιτιολογημένη *μέσω του προσδιορισμού του ως οραματιστή*. Η θέση και η γνωστική συγκρότηση του ιερομόναχου, συνεπώς, δεν είναι αλλοτοπική, αλλά εξωτοπική[647]. Είναι δε χαρακτηριστικό ότι ο ιερομόναχος ακόμη και στο οραματικό πλαίσιο υπόκειται στους γνωστικούς περιορισμούς των εξωτοπικά

[647]. Και από την αφηγηματολογική σκοπιά, οι πληροφορίες που έχουν μεταφυσική ή οραματική ή προφητική προέλευση, δεν εμπίπτουν στην περίπτωση των *προλήψεων*, δηλ. των πληροφοριών που υπερβαίνουν, από άποψη χρονικής τάξης, τις γνωστικές ικανότητες του ήρωα και, πάντως, δεν έχουν σχέση με την έννοια της παντογνωσίας. Βλ. G. Genette, *Figures III*, ό.π., 220.

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΒΑΤΑΣΟΥ

συγκροτημένων υποκειμένων της εκφοράς, δεν βλέπει για παράδειγμα "μέσα" στο όνειρο της γυναίκας, όταν η τελευταία (κεφ. <25>) ονειρεύεται πραγματοποιημένη την επιθυμία της, δηλαδή την αδελφή της να επαιτεί[648].

Επιστρέφοντας στην περιγραφή της Τσαντσάνογλου, διαπιστώνει κανείς ότι η «αληθοφανής» «παντογνωσία» του ιερομόναχου, για την οποία κάνει λόγο, δεν είναι δυνατόν να αναφέρεται στη γνωστική του συγκρότηση. Πρόκειται για ένα σχήμα λόγου, το οποίο, στην πραγματικότητα αφορά στον συγκεκριμένο τρόπο με τον οποίο προσδιορίζεται το ποιόν του ιερομόναχου. Με άλλα λόγια, τα στοιχεία ταυτότητας που του αποδίδονται εξηγούν το ότι ο ιερομόναχος έχει πρόσβαση σε πάσης φύσεως πληροφορίες (η «παντογνωσία») μέσω του προσδιορισμού του ως οραματιστή (το «αληθοφανής»). Αυτό το σχήμα λόγου θα αξιοποιηθεί ως προς τις συνέπειές του για τη λογική του κειμένου στην οικεία ενότητα, που αφορά στον προσδιορισμό του υποκειμένου της εκφοράς και στο θέμα της συστατικής και συνολικής αξιοπιστίας του.

Εντούτοις σε ένα κεφάλαιο της *Γυναίκας*, στο δεύτερο, και μόνο σε αυτό, το θέμα της γνωστικής συγκρότησης παρουσιάζεται διαφοροποιημένο[649]. Σε γενικές γραμμές το υποκείμενο της εκφοράς σε αυτό το κεφάλαιο, φαίνεται να προσεγγίζει ψυχολογικά τη γυναίκα σε *υποθετική* βάση[650]:

2/ 12. Και εστριφογυρίζανε εδώ και εκεί γυρεύοντας το κακό, και το βρίσκανε και όπου δεν ήτουν.
2/ 13. Και μες στα μάτια της άστραφτε ένα κάποιον τι *που σ' έκανε να στοχαστείς* ότι η τρελάδα ή είναι λίγο που την άφησε ή κοντεύει να την κυτριμίσει.
2/ 14. Και τούτη ήταν η κατοικιά της ψυχής της της πονηρής και της αμαρτωλής.
2/ 15 Και *εφανέρωνε* την πονηρία και μιλώντας και σιωπώντας.

Το υποκείμενο της εκφοράς παρουσιάζεται να μαντεύει ή να εικάζει τις σκέψεις και την εσωτερικότητά της γυναίκας από τις εκφράσεις της και από εξωτερικά σημάδια. Σε τρεις, ωστόσο, στίχους του κεφαλαίου η υποθετική βάση ψυχολόγησης της γυναίκας συνδυάζεται με πληροφορίες στις οποίες μπορεί να έχει πρόσβαση μόνο ένα αλλοτοπικώς συγκροτημένο υποκείμενο της εκφοράς:

---

[648]. Βλ.: Ε. Γ. Ασλανίδης, *Η Γυναίκα της Ζάκυνθος και η ποιητική διαφωνία*, επ.- προλ. Α. Αλεξανδρίδης, Αθήνα, Ίκαρος, 2000: «Το όραμα στη ΓΤΖ είναι μια ιδιάζουσα ψυχική κατάσταση εντός της οποίας ο ιερομόναχος τίθεται απέναντι στην απόλυτη εξωτερικότητα, αισθητηριακώς [...] η γτζ βλέπει την αδελφή της στο όνειρό της και ο ιερομόναχος το πληροφορείται από τη φωνή [...]. Αλλά ο αφηγητής εν οράματι δεν βλέπει το όνειρό της» (ό.π., 47).
[649]. Το κεφάλαιο «Ο ιερομόναχος προσπαθεί να παρηγορηθεί» διαφοροποιείται από τα υπόλοιπα από πολλές απόψεις (βλ. αναλυτικά στην ενότητα Δ6). Εδώ, ωστόσο, αυτή που μας ενδιαφέρει είναι η γνωστική συγκρότηση του υποκειμένου της εκφοράς του δεύτερου κεφαλαίου.
[650]. Για την ψυχολογική ανάλυση σε υποθετική βάση, βλ.: G. Genette, *Figures III*, ό.π., 217.

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΒΑΤΑΣΟΥ

2/ <18>. Και μολοντούτο, *όταν ήτουν μοναχή, επήγαινε* στον καθρέφτη, και κοιτώντας εγέλουνε κι έκλαιε,

2/ <21>. Και *όταν έβλεπε στον ύπνο της* το ωραίο κορμί της αδελφής της *εξύπναε τρομασμένη*.

2/ <25>. Και *αισθανότανε μία κάποια γλυκάδα εις το να τα ξαναμελετάη μονάχη της*.

Εδώ το υποκείμενο της εκφοράς γνωρίζει τι κάνει η γυναίκα όταν είναι μόνη της μπροστά στον καθρέφτη, τι βλέπει στον ύπνο της (αντίθετα, ο ιερομόναχος στο <25ο> κεφάλαιο δεν βλέπει τι ονειρεύεται η γυναίκα) και τι αισθάνεται όταν «ξαναμελετάει» τα «κακά» των άλλων γυναικών. Πρόκειται, δηλαδή, για μια τυπική περίπτωση υποκειμένου εκφοράς, το οποίο έχει πρόσβαση στην εσωτερικότητα των χαρακτήρων για τους οποίους κάνει λόγο[651].

Έχουμε παρατηρήσει ότι η *Γυναίκα της Ζάκυθος* είναι ένα έργο με εξωτοπικά συγκροτημένο υποκείμενο εκφοράς. Αυτό το υποκείμενο, λόγω του προσδιορισμού του ως οραματιστή, μεταδίδει πληροφορίες στις οποίες κανονικά θα είχε πρόσβαση ένα αλλοτοπικώς συγκροτημένο υποκείμενο εκφοράς. Επιπλέον, όμως, και ανεξάρτητα από τον προσδιορισμό του ως οραματιστή, παρουσιάζεται στο 2ο κεφάλαιο να έχει πρόσβαση στην εσωτερικότητα της γυναίκας. Από πού προέρχονται αυτές οι πληροφορίες (**2**/<18>, **2**<21>, **2**<25>) και πώς αιτιολογούνται; Εδώ πρέπει να ληφθεί υπόψη ένας ακόμη παράγοντας που προσδιορίζει τον ιερομόναχο. Ο μονολογιστής είναι συγγραφέας[652] και το κείμενο δεν παρουσιάζεται ως προφορικός, αλλά ως γραπτός λόγος. Ο ιερομόναχος περιλαμβάνει στο κείμενό του τόσο την περιγραφή της γυναίκας (2ο κεφάλαιο) όσο και την καταγραφή των ιδιαίτερων εμπειριών του (κεφάλαια 1, 3- Ύστερο).

Το 2ο κεφάλαιο, ωστόσο, δεν παρουσιάζεται ως καταγραφή των προσωπικών εντυπώσεων του ιερομόναχου από τη γυναίκα, αλλά ως περιγραφή της γυναίκας από ένα απροσδιόριστο υποκείμενο εκφοράς στο οποίο έχει εκχωρήσει τον λόγο ο συγγραφέας ιερομόναχος. Πρόκειται για ένα αφηγηματικό κείμενο (εντασσόμενο στην απαγγελτική κατηγορία). Βρισκόμαστε, συνεπώς, ενώπιον ενός πολλαπλασιασμού των επικοινωνιακών

[651]. Εδώ είναι δυνατόν να διατυπωθεί η εξής αντίρρηση. Μήπως αυτές οι "πληροφορίες" προκύπτουν από τα οράματα; Ωστόσο, μόνο η πληροφορία που αφορά στα όνειρα της γυναίκας συνδέεται με αυτά που βλέπει οραματικά ο ιερομόναχος. Επιπλέον, όπως η «δυνατή» και «ογλήγορη» φωνή πληροφορεί τον ιερομόναχο, η γυναίκα στο όραμα ονειρεύεται φούρκες, Τούρκους που νικάνε, την αδελφή της να επαιτεί, όνειρο που την κάνει να χαμογελά. Κατά την περιγραφή, όμως, η γυναίκα βλέπει εφιάλτες, δηλαδή το όμορφο κορμί της αδελφής της, και ξυπνά τρομαγμένη. Τέλος, όπως θα υποστηριχθεί στην ενότητα Δ6 η περιγραφή της γυναίκας προηγείται των δύο οραμάτων που βλέπει ο ιερομόναχος.

[652]. Ο ιερομόναχος είναι ο μοναδικός μονολογιστής, στο έργο του Σολωμού, ο οποίος παρουσιάζεται να γράφει και, βέβαια, στο είδος στίχου, στο οποίο είναι «μαθημένος» (*Αναλυτική*, 105). Ο Κρητικός, επίσης, με μία έννοια, γίνεται ποιητής (βλ.: Δ. Ν. Μαρωνίτης, «Οι εποχές του *Κρητικού*» [=1975]: *Πίσω Μπρος. Προτάσεις και υποθέσεις για τη νεοελληνική ποίηση και πεζογραφία*, Αθήνα, Στιγμή, 1986, 13-35), αλλά δεν γράφει.

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΡΑΤΑΣΟΥ

επιπέδων, λόγω ακριβώς της παρουσίασης του κειμένου ως γραπτού λόγου. Το κείμενο, από τη σκοπιά του ιερομόναχου, είναι πρωτοβάθμια αρθρωμένο, με την εξαίρεση του 2ου κεφαλαίου, το οποίο ανήκει στο πεδίο του πεποιημένου[653]. Ο ιερομόναχος, δηλαδή, συνθέτει μια περιγραφή, στηριγμένος σε μυθοπλαστικές τεχνικές, όπως αυτή της ψυχαφήγησης και της ψυχαφηγηματικής ανάπτυξης ονείρου[654]. Από αναγνωστική σκοπιά, το κείμενο είναι δευτεροβάθμια αρθρωμένο, με την εξαίρεση του 2ου κεφαλαίου το οποίο είναι επικοινωνιακά "τριτο"βάθμιο (απαγγελτικά πεποιημένο εντός του μονοδραματικά πεποιημένου).

Στα υπόλοιπα κεφάλαια, η εξωτοπική θέση του μονολογιστή στοιχειοθετείται στη βάση της αξιοποίησης των γνωστικών περιορισμών και των γνωστικών μεθοδεύσεων που ισχύουν για τα πρωτοβάθμια υποκείμενα εκφοράς, τα φυσικά πρόσωπα, καθώς ο συγκεκριμένος μονολογιστής επιχειρεί να προσεγγίσει, να κατανοήσει άλλα φυσικά πρόσωπα, κυρίως βέβαια τη γυναίκα, αλλά και τον ίδιο του τον εαυτό και το πλαίσιο της ύπαρξής του. Ο λόγος του για τους άλλους χαρακτήρες διαμορφώνεται ως ερώτηση, ως συμφραστική απόπειρα κατανόησής τους, αλλά και ως απάντηση στο λόγο των άλλων, η οποία έχει αξιολογική κατεύθυνση. Πρόκειται για μια διαλογική σχέση με ενεργητικό χαρακτήρα. Σε αυτό το πλαίσιο, της διαλογικής σχέσης με τους άλλους, εντάσσεται η ποιητική του δράση, δηλαδή η σύνθεση της περιγραφής, η καταγραφή των εμπειριών (οραματικών και άλλων), η σύνταξη του έργου εν γένει.

Ο ιερομόναχος αδιάκοπα προσπαθεί να ερμηνεύσει τα λόγια και τις πράξεις των χαρακτήρων. Έτσι, συνομιλεί, παρακολουθεί, κάποτε καλυμμένος, τις πράξεις των άλλων, επιχειρεί να εξηγήσει σύμβολα, στοχάζεται και, κυρίως, γράφει:

1/ 2. Ό,τι εγύριζα από το μοναστήρι του Α<γίου> Διονυσίου, όπου είχα πάει *για να μιλήσω με ένα<ν> καλόγερο για κάτι υπόθεσες ψυχικές* <και> για δέησες για το έθνος που πολεμάει,

6<23>/ 1. Και ακλούθησα τες γυναίκες του Μισολογγιού, οι οποίες εστρωθήκανε στ' ακρογιάλι, και εγώ ήμουνα από πίσω από μία φράχτη και εκοίταζα.

---

653. Στο κεφάλαιο, πλήρως επικεντρωμένο στην γυναίκα, η αφηγηματική παρουσία, από τη σκοπιά της εγγραφής του αφηγηματικού εγώ, είναι αντιστρόφως ανάλογη. Ακόμη και οι στίχοι που αφορούν στην εμφάνιση της γυναίκας δεν συναρτούν το περιγραφόμενο αντικείμενο με ένα εγώ- παρατηρητή, αλλά με τον πλάγιο τρόπο του β' και γ' γραμματικού προσώπου: «**2**/ 3. Και αυτό το μικρό κορμί επερπατούσε γοργότατα, και οι αρμοί της *εφαινόντανε* ξεκλείδωτοι. **2**/ 4. Είχε το μούτρο της τη μορφή του καλαποδιού, και *έβλεπες* ένα μεγάλο μάκρο, αν *εκοίταζες* από την άκρη του πηγουνιού ώς την άκρη του κεφαλιού. **2**/ 6. *Και όποιος ήθελε σιμώσει* την πιθαμή για να μετρήσει τη γυναίκα, *ήθελ' εύρει* το τέταρτο του κορμιού στο κεφάλι».

654. Για την τεχνική της ψυχαφήγησης βλ.: Dorrit Cohn, *Transparent...*, ό.π., 21- 57· για την ψυχαφηγηματική ανάπτυξη ονείρου, βλ.: ό.π., 49- 52.

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΒΑΤΑΣΟΥ

7<24>/ <16>. Και είπα μέσα μου: «Ο Κύριος μου έστειλε ετούτη τη θωριά, για σύμβολο σκοτεινό της θέλησής του».
7<24>/ <17> Για τούτο εγώ, παρακαλώντας θερμά τον Κύριο να καταδεχτεί να με βοηθήσει για να κα<τα>λάβω αυτό το σύμβολο, εσίμωσα το κρεβάτι.

1/ 17. Και γυρεύοντας να ιδώ εάν μέσα σε αυτή τη<ν> ψυχή, εις την οποίαν αναβράζει η κακία του Σατανά, αν έπεσε ποτέ η απεθυμιά του παραμικρού καλού,
1/ 18. έπειτα που εστάθηκα να συλλογιστώ καλά, ύψωσα το κεφάλι μου και τα χέρια μου στον Ουρανό και εφώναξα: «Θε μου, καταλαβαίνω πως γυρεύω ένα κλωνί αλάτι μες στο θερμό».

Ο μονολογιστής επιχειρεί σταθερά να κατανοήσει λόγια και πράξεις με τρόπο συμφραστικό. Έτσι, για παράδειγμα, η πνευματική διαταραχή της γυναίκας και η μοιχεία, η αλλαγή στη στάση των Μεσολογγιτισσών έναντι της επαιτείας, η ανταπόκριση των Ζακυνθίων στις «ρώτησες» των Μεσολογγιτισσών, εξηγούνται σε ένα ορισμένο πλαίσιο:

2/ <24>. Αλλά, μιλώντας πάντα για τα κακά των άλλων γυναικών, έσωσε ο νους της και επυρώθηκε.
2/ <27>. Αλλά, επειδή αγρίκουνε που την έλεγαν άσκημη, εβλάφτηκε η φιλαυτία της, και εκριμάτισε,

3<20>/ 3. Στην αρχή εντρεπόντανε να’ βγουνε και επροσμένανε το σκοτάδι για ν’ απλώσουν το χέρι, επειδή δεν ήτανε μαθημένες·
3<20>/ <6>. Αλλά, όταν επερισσέψανε οι χρείες, τες έβλεπε ο κόσμος να τρέχουνε τα τρίστρατα, τα σταυροδρόμια, τα σπίτια, τα ανώγια και τα χαμώγια, τες εκκλησίες, τα ξωκκλήσια, γυρεύοντας.
3<20>/ <8>. και δεν τους έλεγε κανένας το όχι, γιατί οι ρώτησες των γυναικών ήτανε τες περσότερες φορές συντροφιασμένες από τες κανονιές του Μισολογγιού, και η γη έτρεμε από κάτου από τα πόδια μας.

Αρχικά τουλάχιστον, ο ιερομόναχος, θέλει να αποφύγει ένα απόλυτο μέτρο κρίσης. Έτσι, όταν αποτυγχάνει να βρει δίκαιους ανθρώπους «κατά τη Θεία Γραφή» (**1**/ 7), σύμφωνα, δηλαδή, με ένα θεϊκό μέτρο, παρηγοριέται στρεφόμενος σε ένα μέτρο πιο “ανθρώπινο”: «**1**/ 15. Και <ο> νους μου εζαλίστηκε από το μεγάλον αριθμό· όμως με παρηγορούσε το να βλέπω πως καθένας κάτι καλό είχε απάνου του». Ωστόσο, η συμβιβαστική και αρκετά καθησυχαστική προοπτική του ιερομόναχου, υπονομεύεται από την εικόνα της γυναίκας (της, κατά τον Διάβολο, «ψυχής κατεξοχήν» *Αναλυτική*, 155, τρίτη επεξεργασία).

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΡΑΤΑΖΟΥ

Ο ιερομόναχος θα ήθελε έναν κόσμο στον οποίο το κακό να μην μπορεί να διεκδικήσει απόλυτη κυριαρχία, αλλά ανακαλύπτει (και του αποκαλύπτεται οραματικά) ένας κόσμος, όπου το κακό εμφανίζεται παντού, σε διάφορες μορφές, διαβαθμισμένο, αλλά και απόλυτο[655]. Πρέπει, επίσης, να σημειωθεί ότι ο ιερομόναχος προσπαθεί να αποφύγει τη φρίκη της αποκαλυπτικής εικόνας του απόλυτου κακού, καταφεύγοντας, ανεπιτυχώς, στην εναλλακτική μη- αποκαλυπτική εικόνα και στον στοχασμό:

8<25>/ <19>. Και έφριξα και έστριψα στην αντίκρυ μερία το πρόσωπό μου και εξανάσανε το μάτι μου στο<ν> καθρέφτη, ο οποίος δεν έδειχνε παρά τη γυναίκα μοναχή και εμέ και το φως.
8<25>/ <22>. Και άρχισα να συλλογιστώ απάνου στη δικαιοσύνη του Θεού, που θε να' ναι αυτή την ημέρα φανούσιμη· και το μάτι (προσηλωμένο στο<ν> καθρέφτη) εμποδίστηκε από το λογισμό·
8<25>/ <23> αλλά ακολούθως ο λογισμός εμποδίστηκε από το μάτι.

Η κρίσιμη μεταστροφή ως προς το πώς ο ιερομόναχος αποκρίνεται στο κακό συμβαίνει όταν αναγνωρίζει ότι δεν μπορεί να αντλήσει παρηγορία από την αρχική συμβιβαστική του προοπτική και την αναπληρώνει με την παρηγορία που του δίνει η γραφή, η ενεργητική απόκριση στο κακό (2ο κεφάλαιο).

Ο μονολογιστής, όμως, δεν είναι ο μόνος στο κείμενο, ο οποίος κατανοεί συμφραστικά και αξιολογεί τα λόγια και τις πράξεις των άλλων, δεδομένο διόλου σύνηθες προκειμένου για μονοδραματικό ποίημα. Μετά τη σκηνή του μονολόγου της γυναίκας στο 5<22ο> κεφάλαιο, για παράδειγμα, ο ιερομόναχος παρακολουθεί μέρος μιας συζήτησης των διωγμένων από τη γυναίκα Μεσολογγιτισσών:

6<23>/ <3>. Και μια κόρη, αδειάζοντας ό,τι και αν είχε, είπε: »Ακούσ'τε, συφορά, τι μας είπε αυτή η γυναίκα; Ακούστηκε ποτέ από Τούρκο, από Αράπη;»
6<23>/ <4>. Και η μάνα της, βάνοντάς της το χέρι στο στόμα: «Κλείσ'το», της είπε, «και μην ειπείς ποτέ λόγο από αυτά. Εδώ στη Ζάκυθο μας εκάμανε καλό και τα σκυλιά τους».

παραλλαγή **6**<23>/ <4>. Και η μάνα της, βάνοντάς της το χέρι στο στόμα: «Κλείσ'το», της είπε, «και μην ειπείς ποτέ λόγο από αυτά. Εδώ στη Ζάκυθο μας εκάμανε καλό και τα σκυλιά τους». *Δεν το ξέρεις τι είχε που την έθλιβε και αυτή*.

[655]. Πρέπει να λαμβάνεται υπόψη ότι το κακό στην κύρια μορφή εκδήλωσής του, τη διχαστική, που οδηγεί στην πτώση δεν εμφανίζεται μόνο στη γυναίκα (εκεί απόλυτα), αλλά και στην περίπτωση του εθνικού αγώνα. Η υπονόμευση της συμβιβαστικής προοπτικής του μονολογιστή για την παρουσία του κακού δεν προκύπτει μόνο από τα δύο αυτά κυρίαρχα δεδομένα. Στο πλαίσιο αυτό μπορεί κανείς να ανακαλέσει και την εμφάνιση του κακού μέσα από το πηγάδι (: η θεία δωρεά και ο διάβολος), σκηνή που συνδέεται με τη δεύτερη επεξεργασία του έργου, αλλά αξιοποιείται στην τρίτη.

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΡΑΤΑΣΟΥ

Η Μεσολογγίτισσα, όπως προκύπτει από την παραλλαγή, θεματοποιεί τη συστατική αβεβαιότητα στην οποία εγγράφεται ο λόγος όταν ερμηνεύει τους άλλους. Η βούληση της Μεσολογγίτισσας να εκχωρήσει στην γυναίκα το δικαιολογητικό των άδηλων κινήτρων, τα οποία θα καθιστούσαν κατανοητή τη συμπεριφορά της, είναι άμεσα συναρτημένη με το γεγονός ότι η γυναίκα είναι Ζακυνθία και ο σχολιασμός σε βάρος της θα μπορούσε να θεωρηθεί ως αχαριστία προς τους Ζακύνθιους ως σύνολο.

Οι Μεσολογγίτισσες, γενικότερα, παρουσιάζονται να έχουν ορισμένα κοινά χαρακτηριστικά (ιδίως τη ντροπή που αισθάνονται για την πρακτική της επαιτείας). Ακόμη, ο τρόπος με τον οποίο μία από αυτές απευθύνεται στις υπόλοιπες («Αδελφάδες» **6**<23>/ <5>) παρουσιάζεται ως αντιπροσωπευτικός όλων. Η προοπτική των Μεσολογγιτισών διακρίνεται από τα στοιχεία της αξιοπρέπειας και της ομόνοιας. Εντούτοις, δεν είναι δύσκολο να διακρίνει κανείς και ατομικά χαρακτηριστικά στις αντιδράσεις των τριών άλλων Μεσολογγιτισσών: η ανταποδοτική στάση της πρώτης έναντι του λόγου της γυναίκας (κεφάλαιο 5°<22°>, στίχος 10), το δέος της νεαρής Μεσολογγίτσσας, καθώς συγκρίνει τον λόγο της γυναίκας με λόγο Τούρκου ή Αράπη (άνδρα και εθνικού αντιπάλου), και τον βρίσκει λιγότερο τρομερό· και, βέβαια, η αξιοπρεπής αντίδραση της Μεσολογγίτισσας προς την κόρη της, όπως σχολιάστηκε παραπάνω.

Ο "αβέβαιος" τρόπος κατανόησης (ο οποίος στην παραλλαγή του στίχου 23/ 4 είναι εμπρόθετος και εστιασμένος στην κατανόηση ενός χαρακτήρα) αποτελεί επίσης τον τρόπο που θα συντόνιζε τους λόγους των χαρακτήρων σε ολόκληρο το κεφάλαιο για το «Γενικό ανακάτωμα της πόλης»:

Και οι μούρες των [κενό] είχανε χάσει την περηφάνια και επερπατούσαν χλωμούτ<σ>ικοι, γιατί *δεν ήξερα*<*ν*> πώς θα τελειώσει η υπόθεση. (*Αναλυτική*, 36)

Στη σκηνή του ανακατώματος της Ζακύνθου με τις κανονιές από το Μισολογγι, *ας είναι σε όλη την Οπτασία καθαρή τούτη η ιδέα της Αβεβαιότητας της Πτώσης*· και μάλιστα πως υπάρχει κάποια ελπίδα ανάμικτη ωστόσο με ανησυχία: Στους Ζακυνθινούς που μιλάνε μεταξύ τους, στη γυναίκα που κάνει την ομιλία στην ακρογιαλιά, στην προσευχή που λέει μία άλλη. Έτσι θα κάμει τρομερή εντύπωση η Προφητεία για την πτώση σαν τιμωρία για την Διχόνοια. (*Αναλυτική*, 38)

Στη συγκεκριμένη σκηνή, όμως, η αβεβαιότητα αποτελεί τον χαρακτηριστικό τρόπο προσέγγισης όλων (αυτών που αναφέρονται στο πρώτο σημείωμα και, σύμφωνα με τον Αλεξίου, ενδέχεται να είναι οι Άγγλοι ή οι πλούσιοι[656], και αυτών που αναφέρονται στο

[656]. *Διονυσίου Σολωμού Ποιήματα και Πεζά*..., ό.π., 457.

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΒΑΤΑΣΟΥ

δεύτερο) στο θέμα του αγώνα, εστιάζεται, δηλαδή, όχι στο επίπεδο του ατομικού, αλλά στο επίπεδο του συλλογικού.

Από τους δευτερεύοντες χαρακτήρες στο έργο, εκείνος ο οποίος παρουσιάζεται ως κατεξοχήν εξαρτημένος από τους άλλους είναι ο πατέρας της γυναίκας (βλ. τον στοχασμό «Il vecchio sarà sempre ridicolo e timido», *Αναλυτική* 130). Συγκεκριμένα, ο πατέρας περιορίζεται να επαναλαμβάνει λόγια ή ενέργειες των άλλων (με το χαρακτηριστικό της επανάληψης συνδέεται η παρομοίωση του προσώπου του με τζίτζικα· κεφάλαιο 6ο, στίχος <17>). Έτσι, στο 7ο κεφάλαιο (στίχος 9) ο πατέρας ξαναλέει τα λόγια της «δυνατής και ογλήγορης φωνής», όπως και στο 8ο (στίχοι 6 και 7), με τη διαφορά ότι καταφεύγει και σε απανωτούς όρκους, δίνοντας έμφαση στο ότι όσα λέγονται είναι η αλήθεια. Τέλος, στο 9ο κεφάλαιο ο γέρος καταριέται την κόρη του, όπως ακριβώς κάνει και η μητέρα της[657].

Ο προσδιορισμός της μητέρα της γυναίκας, ως μεταφυσικής παρουσίας, της παρέχει την ικανότητα να γνωρίζει πράγματα που κανονικά δεν θα ήταν σε θέση να γνωρίζει. Υποδεικνύει στη γυναίκα ότι η κόρη της την «παραμονεύει» πίσω από την πόρτα της κρεβατοκάμαρας[658]. Γνωρίζει ακόμη ότι στο παρελθόν η γυναίκα έκανε ακριβώς το ίδιο, όταν η γυναίκα απομάκρυνε συναισθηματικά τη μητέρα της, γιατί την φοβόταν. Με τον ίδιο τρόπο και η κόρη απομακρύνει τη γυναίκα, γιατί, επίσης, την φοβάται. Στην περίπτωση αυτού του χαρακτήρα, η πληροφοριακή αξιοπιστία διόλου δεν συνοδεύεται από την κατάργηση των παθών που την οδήγησαν στη σύγκρουση με την κόρη της. Η κρίση της για την γυναίκα (**9**<26>/ <5> «κακό και ανάποδο θηλυκό») και η επανάληψη της

---

[657]. Ο Σολωμός προβληματίστηκε για την προσθήκη μιας σκηνής, στην οποία ο γέρος θα έβλεπε ένα μεγαλομανές όνειρο ότι είναι βασιλιάς (η επιθυμία όπως υλοποιείται στο όνειρο), και θα φαινόταν η αδυναμία του να αναγνωρίσει τον εαυτό του στον καθρέφτη. Και οι δύο περιστάσεις έχουν ήδη αξιοποιηθεί για τη διαγραφή του χαρακτήρα της γυναίκας· η γυναίκα βλέπει στο όνειρό της νίκες των Τούρκων και την αδελφή της να ζητιανεύει (η επιθυμία όπως υλοποιείται στο όνειρο)· επίσης, αδυνατεί να αναγνωρίσει τον εαυτό της στον καθρέφτη.

[658]. Ο Στ. Αλεξίου θεωρεί ότι σε αυτό το σημείο το κείμενο είναι αντιφατικό· ότι δεν είναι δυνατόν η κόρη να είναι ταυτόχρονα ζωντανή και νεκρή και ότι «αν ο Σολωμός οριστικοποιούσε το θάνατο της κόρης, θα αφαιρούσε τη σκηνή της κλειδαρότρυπας και όλη τη φράση της γριάς» (*Διονυσίου Σολωμού Ποιήματα και Πεζά*..., ό.π., 459). Η άποψη του Πολίτη για το θέμα είναι ότι η γυναίκα είχε δύο παιδιά (*Η Γυναίκα*..., ό.π., 1944, 14). Ακόμη, διατυπώθηκε η άποψη ότι «ίσως ο Σολωμός θέλει παρούσες στο χειρόγραφο και τις δύο αντιθετικές εικόνες της κόρης, τη ζωντανή και την πεθαμένη, και χωρίς να επηρεάζει ούτε να πολεμά η μία την άλλη- καμιά δεν απωθείται, συνυπάρχουν» (Ε. Γ. Ασλανίδης, *Η Γυναίκα της Ζάκυθος*..., όπ. 37). Είναι δυνατόν, ωστόσο, να διατυπωθεί και μια άλλη υπόθεση. Αφενός, στο όραμα «αίρεται ο εμπειρικός χρόνος» (Γ. Βελουδής, *Γερμανικές πηγές*..., ό.π., 195). Αφετέρου, αυτό το οποίο λαμβάνει χώρα δεν είναι ένα καθαρό "μέλλον" το οποίο παρακολουθεί ο ιερομόναχος από έναν μη- χρόνο. Ο ιερομόναχος αποτελεί εισβολή του παρόντος στο μέλλον, πράγμα που απορρυθμίζει την χρονικότητα του χρόνου και την αναπληρώνει με μία χωρική αντίληψή του. Με βάση αυτά, η σκηνή της κόρης, που «παραμονεύει» τη γυναίκα από την κλειδαρότρυπα της κρεβατοκάμαρας, ενδέχεται να αποτελεί σκηνή που έλαβε χώρα κατά το "παρελθόν". Τι παρακολουθεί η κόρη μέσα από την κλειδαρότρυπα; Αυτό δεν το γνωρίζουμε (ίσως κάποια ερωτική συνεύρεση της μάνας της, ίσως, απλώς, το τι κάνει η μάνα της μέσα στο δωμάτιο;). Πρόκειται λοιπόν για εικόνες οι οποίες συνυπάρχουν. Ένα παρελθόν και ένα παρόν που ενοφθαλμίζονται στο μέλλον και υπονομεύουν την "κανονική" αντίληψη για τη ροή του χρόνου, αλλά κυρίως συνθέτουν έναν άλλου τύπου χρόνο, ο οποίος προσλαμβάνεται με χωρικά δεδομένα.

κατάρας σε βάρος της δεν φαίνεται να συνδέεται με το ότι απομάκρυνε συναισθηματικά την μητέρα της και την κατασκόπευε:

9<26>/ 2. «Ετούτη τη στιγμή το μάτι και το αυτί του παιδιού σου σε παραμονεύει από τη<ν> κλειδωνότρουπα, και σε απομακραίνει, γιατί σκιάζεται το κακό σου· και έτσι έκαμε<ς> και εσύ μ' εμέ.
9<26>/ <3>[μία σελίδα άγραφη]
9<26>/ <4> »*Για τούτο* σόδωσα τη<ν> κατάρα μου, όταν ασήμαιναν όλες οι εκκλησιές την ημέρα του Πάσχα, γονατισμένη και ξέπλεκη εις τη<ν> πίκρα της ψυχής μου.

Το «Για τούτο» αναφέρεται, ίσως, σε κάποιες άλλες πράξεις της γυναίκας, οι οποίες δεν εμφανίζονται στο κείμενο, που παρουσιάζει κενό σε αυτό το σημείο (*Αναλυτική*, 128).

Οι δύο μεταφυσικές εμφανίσεις, η θεά και η «δυνατή και ογλήγορη φωνή», μολονότι χαρακτήρες προσδιορισμένοι, δεν λειτουργούν στο κείμενο ως φορείς προοπτικής, ούτε μετέχουν επί ίσοις όροις με τους υπόλοιπους χαρακτήρες στη διαλογική σύσταση του κειμένου. Ο προσδιορισμένος χαρακτήρας του ποιού τους δεν αξιοποιείται για να προωθηθεί ο ενδεχόμενος χαρακτήρας του λόγου τους, αλλά, αντίθετα, αξιοποιείται για να αποδοθεί κύρος στο λόγο τους. Η κειμενική τους λειτουργία είναι μεσολαβητική και μεταβιβαστική. Μεσολαβούν ανάμεσα στον ιερομόναχο και στη θεία τάξη και μεταβιβάζουν πληροφορίες που αφορούν στο μέλλον του αγώνα στο Μεσολόγγι και στο μέλλον της γυναίκας. Ακόμη, τόσο η θεά όσο και η φωνή μεταβιβάζουν στον ιερομόναχο *τον λόγο* του μέλλοντος: η πτώση του Μεσολογγίου θα επέλθει ως τιμωρία για τη διχόνοια· η πτώση της γυναίκας προκύπτει από τη βούληση του Θεού για εκδίκηση. Ακόμη, η «δυνατή και ογλήγορη φωνή» είναι εκείνη η οποία καθιστά σαφές στον ιερομόναχο ότι αποτελεί επιλεγμένο αποδέκτη του θεϊκού μηνύματος («Ω Διονύσιε Ιερομόναχε, το μέλλοντα θε να γενεί τώρα *για σε* παρόν· ακαρτέρει και βλέπεις εκδίκησιν Θεού»· στίχος 7, κεφάλαιο 7ο). Οι δύο αυτές παρουσίες αποτελούν τους φορείς μίας βάσης πληροφοριακής και αξιολογικής βεβαιότητας.

Ο χαρακτήρας ο οποίος έχει διαγραφεί με τον πιο έντονο τρόπο ως ενεργητικός μέτοχος στη διαλογική διαδικασία, αμέσως μετά τον ίδιο τον μονολογιστή, είναι ο χαρακτήρας της γυναίκας. Και στις δύο περιπτώσεις που παρατίθεται εκτενώς ο λόγος της, αποδέκτες είναι γυναίκες· οι Μεσολογγίτισσες στην πρώτη περίπτωση, η αδελφή της (στο ταραγμένο της μυαλό) στη δεύτερη. Και στις δύο περιπτώσεις ο λόγος της γυναίκας εκφράζει παραδειγματικά τη μονοπροοπτική λογική. Η γυναίκα είναι η καχύποπτη ερμηνεύτρια, η οποία επιχειρεί να επιβάλει ένα μονολογικό μοντέλο επικοινωνίας, να

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΡΑΤΑΣΟΥ

αποσιωπήσει τον λόγο των άλλων και να επιβάλει τη δική της προοπτική, η οποία βρίθει τυφλών βεβαιοτήτων. Ο ιερομόναχος τόσο στην περιγραφή της γυναίκας όσο και στο **10ο**<27> κεφάλαιο επιμένει σε ένα στοιχείο του τρόπου που προσεγγίζει τους άλλους, την υποψία:

2/ <22> Ο φθόνος, το μίσος, η υποψία, η ψευτία, της ετραβούσανε πάντα τα σωθικά,

10<27>/ <7>. Και την άφησε ο νους, αλλά τα πάθη δεν την αφήσανε: η υποψία, η σκληρότη, η κακία, το αναγέλασμα[659].

Το θέμα της υποψίας συνδέεται με την εξωτοπική συγκρότηση του υποκειμένου εκφοράς και με τη συστατική αβεβαιότητά του σε σχέση με τα κίνητρα και τον εσωτερικό λόγο των άλλων χαρακτήρων. Η υποψία, στην περίπτωση υποκειμένων εκφοράς, όπως η γυναίκα, δηλαδή χαρακτήρων με διαταραγμένη προσωπικότητα, παίρνει τη μορφή της καχυποψίας.

Στη γυναίκα, όμως, η καχυποψία δεν είναι μόνο μια μορφή εμμονής, αλλά συνδέεται ακόμη με το ότι κρίνει τους άλλους σύμφωνα με τις δικές της ροπές: «**2**/ 12**.** Και εστριφογυρίζανε εδώ και εκεί γυρεύοντας το κακό, και το βρίσκανε και όπου δεν ήτουν». Η ίδια στο **10ο**<27ο> κεφάλαιο το αποκαλύπτει με ακόμη πιο εύγλωττο τρόπο: «**10**<27>/ <10>. «Ω κορμί! Ω κορμί! Τι πουκάμισο! Ε! καταλαβαίνω εγώ· και ποιος πονηρός μπορεί να μου κρύψει την πονηρία του; Εκείνο το πουκάμισο με κάνει να καταλάβω πως καμώνεται τρέλα, για να’ ν’ έτοιμη να κριματίσει[660]».

Η αποσιώπηση του λόγου και της προοπτικής των άλλων επιβάλλεται από τη γυναίκα τόσο στην αναμέτρησή της με τις Μεσολογγίτισσες όσο και στον λόγο της προς την φανταστική αποδέκτρια, την αδελφή της. Στην πρώτη περίπτωση, ακόμη και ο θόρυβος που κάνουν οι Μεσολογγίτισσες ανεβαίνοντας τη σκάλα του σπιτιού της (υπενθυμίζεται ότι ο θόρυβος, σε αντίθεση με τη λέξη, διακόπτει την ησυχία και όχι τη σιωπή, βλ. αναλυτικά στην ενότητα Γ2- γ), ερμηνεύεται ως απόπειρα επιβολής τους στο χώρο της και με την ειρωνική αντίδρασή της προσπαθεί να ανακτήσει την κυριαρχία. Και πραγματικά ο λόγος της γυναίκας ακινητοποιεί τις Μεσολογγίτισσες και τις κάνει να μείνουν σιωπηλές, εκτός από μία:

---

[659]. Πρόκειται για τον στίχο στον οποίο ανακεφαλαιώνονται τα χαρακτηριστικά της γυναίκας. Βλ.: *Αναλυτική*, 138.

[660]. Η καχύποπτη ερμηνεία της γυναίκας για το πουκάμισο αντιπαρατίθεται με την απλούστερη ερμηνεία του ιερομόναχου δύο στίχους παραπάνω: **10**/ <27><8>. «Γιατί, τρέχοντας με το πουκάμισο, που το’χε κάμει κοντό από τη φιλαργυρία της, έπαιξε το μάτι της στο<ν> καθρέφτη,».

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΡΑΤΑΣΟΥ

5<22>/ 9. «Και έτσι δα, πώς; Τι κάνουμε; Θα παίξουμε; Τι ορίζετε, κυράδες; Εκάμετε ανεβαίνοντας τόση ταραχή με τα συρτοπάποντσα, που καρτερώ να μου δώσ<ετε> προσ<ταγές>».
5<22>/ 10. Και όλες εμείνανε σιωπηλές και ακίνητες· αλλά μία είπε: «Αμ' έχεις δίκιο! Είσαι στη<ν> πατρίδα σου και στο σπίτι σου, και εμείς είμαστε ξένες και όλο σπρώξιμο θέλουμε».
5<22>/ 11. Και ετότες η Γυναίκα την αντίσκοψε και αποκρίθηκε: «Κυρά δασκάλα, όλα τα χάσετε, αλλά από εκείνο που ακούω η γλώσσα σας έμεινε

Έχοντας μελετήσει τους τρόπους απεύθυνσης στη μονοδραματική κατηγορία και την επινοητικότητα των μονολογιστών οι οποίοι επιθυμούν να συντηρήσουν το μονολογικό μοντέλο επικοινωνίας (βλ. αναλυτικά στην ενότητα Β8), γίνεται αντιληπτό το μέγεθος της πρόκλησης την οποία συνιστά η απάντηση της Μεσολογγίτισσας. Οι Μεσολογγίτισσες διατηρούν ακόμη λόγο και μάλιστα λόγο αντίπαλο σε εκείνον της γυναίκας. Στους επόμενους στίχους θα φροντίσει να αποσιωπήσει αποτελεσματικά τις άλλες γυναίκες, ώστε αυτές να φύγουν «χωρίς να κάμουνε ταραχή» (**5**<22>/ 27).

Η αποσιώπηση στη δεύτερη περίπτωση, όταν η γυναίκα φαντάζεται ότι απευθύνεται στην αδελφή της, έχει οριστικό χαρακτήρα, καθώς υποτίθεται ότι επιτυγχάνεται με το θάνατό της: «**10**<27>/ <17>. Και είπε: <Ακλούθα με από πίσω από το<ν> καθρέφτη, να σου κάμω το ψυχικό· να ιδώ α σου μείνει φωνή να πεις πως είμαι ζουρλή». Ο οριστικός τερματισμός της διαλογικής αναμέτρησης, όπως έχουμε διαπιστώσει, δεν προκύπτει με φανταστικούς θανάτους, αλλά με τον πραγματικό θάνατο, εδώ της ίδιας της ομιλήτριας.

Ο πρώτος μονόλογος της γυναίκας απαντά εφ' όλης της ύλης σε ό,τι αντιλαμβάνεται ως ανταγωνιστική προοπτική: στην "εθνική" προοπτική, η οποία διεκδικεί την υλική και ιδεολογική στήριξη της γυναίκας, και σε μια γυναικεία προοπτική, εξ ορισμού αντίπαλη για τη γυναίκα. Η εθνική προοπτική ερμηνεύεται από την ηρωίδα στο πλαίσιο της δικής της σκοπιάς του τι συνιστά αιτία εξέγερσης (στέρηση ιδιοκτησίας). Με τον τρόπο αυτό απαξιώνεται ως προδοτική και, παράλληλα, ανεύθυνη (: οι επαναστάτες ζητούν από τους Ζακύνθιους να τους «θρέψουν» και, παράλληλα, τους βρίζουν). Οι πράξεις των Μεσολογγιτισσών είναι "ερμαφρόδιτες", στο πλαίσιο αυτού που η γυναίκα αντιλαμβάνεται ως κανονική θηλυκή θέση και εικόνα. Είναι χαρακτηριστικό ότι η αντίδραση της γυναίκας στις πράξεις των Μεσολογγιτισσών διατυπώνεται με όρους αισθητικής και σεξουαλικής συμπεριφοράς. Βγήκαν «όξω» (διασάλευση της "κανονικής" θηλυκής θέσης), κρατούσαν «τουφέκι» και φορούσαν «βελέσι» (παραχάραξη της "κανονικής" θηλυκής εικόνας), ενδεχομένως φορούσαν «βρακί» (πλήρης καταστροφή της "κανονικής" θηλυκής εικόνας), είναι «πόρνες» (όπως όλες οι γυναίκες, εκτός από την

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΡΑΤΑΚΟΥ

ίδια). Ο λόγος της γυναίκας προσεγγίζει, όσο κάτι τέτοιο είναι εφικτό σε ένα μονοδραματικό κείμενο, την παράθεση ενός οιωνεί δραματικού μονολόγου. Πρόκειται, δηλαδή, για έναν, σχεδόν, εσωτερικό αναδιπλασιασμό της μονοδραματικής ταυτότητας του έργου[661], ενώ η λογική του μονολόγου της γυναίκας αποτελεί τη "σκοτεινή" διαβάθμιση του μονολόγου του ιερομόναχου.

Το στοιχείο της εσωτερικής διαλογοποίησης[662], η αξιοποίηση της εξωτοπικής γνωστικής συγκρότησης για την ανάδειξη ακριβώς του διαλογοποιητικού στοιχείου, είναι η επικοινωνιακή όψη του κειμένου που φέρνει εγγύτερα το κείμενο, από ειδολογική άποψη, στον δραματικό μονόλογο. Η ιδιοτυπία, ωστόσο, του συγκεκριμένου κειμένου έγκειται στο ότι η διαλογοποιητική διαδικασία δεν αναδεικνύεται αποκλειστικά από τη σκοπιά του μονολογιστή, αλλά και από τη σκοπιά των χαρακτήρων για τους οποίους αυτός κάνει λόγο. Πώς αυτό καθίσταται δυνατό μπορεί, ωστόσο, να δειχτεί ύστερα από τη μελέτη της σύνθεσής του (ενότητα Δ5).

Δ4. Το ποιόν του ιερομόναχου.

Στο τρίτο κεφάλαιο (ενότητα Γ7) υποστηρίχθηκε ότι ο δραματικός μονόλογος και η βάση της πληροφοριακής βεβαιότητας παρουσιάζονται ασύμβατα και ότι η εισαγωγή μιας βάσης βεβαιότητας είναι δυνατή στο πλαίσιο συνθετικών έργων, του τύπου των *Σκλάβων Πολιορκημένων*, δηλαδή έργων τα οποία βασίζονται στην εναλλαγή μονολογιστών. Η *Γυναίκα της Ζάκυθος* αναπτύσσεται ως λόγος *ενός* υποκειμένου εκφοράς. Ο ιερομόναχος είναι η πηγή της πληροφορίας και, εν μέρει ο εγγυητής της, αυτός οργανώνει το κείμενο, αυτός αναλύει και σχολιάζει τις πληροφορίες, αυτός, ως συγγραφέας, δημιουργεί ύφος. Τα κρισιμότερα στοιχεία που προσδιορίζουν την ταυτότητά του είναι το όνομά του, ο τόπος

---

[661]. Σχεδόν, διότι ο μονόλογος της γυναίκας παρατίθεται από τον μονολογιστή (ανεξάρτητα από την αξιοπιστία της παράθεσης). Όσο για το ότι κάνουμε λόγο για αναδιπλασιασμό της μονοδραματικής ταυτότητας (μονοδραματικός λόγος μέσα σε μονοδραματικό λόγο) και όχι της ειδολογικής (δραματικός μονόλογος μέσα σε δραματικό μονόλογο), πρέπει να επαναλάβουμε ότι ο μονόλογος του ιερομόναχου, όπως επιχειρούμε να δείξουμε, προάγει μια ιδιότυπη μονοπροοπτική λογική. Να προσθέσουμε ότι ο Σολωμός δεν παρουσιάζει τον ιερομόναχο να στήνει το κακό στην περίπτωση της γυναίκας ως έναν εύκολο αντίπαλο, όπως θα έκανε, για παράδειγμα, αν ο λόγος της γυναίκας δεν παρουσίαζε εσωτερική πειστικότητα. Βλ. την παρατήρηση του Σαββίδη («Εισήγηση...», ό.π., 13) ότι η «δημιουργική συμπάθεια» του Σολωμού κλιμακώνεται σε όλους τους χαρακτήρες του κειμένου κάτι το οποίο τοποθετεί το κείμενο στην εξέλιξη της σολωμικής ποιητικής ως αφετηρία της «αποστασιοποιημένης ηθοποιίας» του ποιητή. Βλ. ακόμη την παρατήρηση του Στ. Ροζάνη («Το δαιμονιακό ύψιστο» [=1976]: *Σπουδές στον Διονύσιο Σολωμό*, Αθήνα, Ε.Λ.Ι.Α, 1982, 11- 62) ότι: «Όταν η γυναίκα με βρισιές αποδιώχνει και καταριέται τις ζητιάνες του Μεσολογγιού, ο Σολωμός λέγει: "αλλά εφάνηκε [η γυναίκα] σωστή". Τότε, δηλαδή, έδειξε το πραγματικό της ανάστημα, τότε που το Κακό ορθώθηκε εναντίον της μεγίστης ηθικής αξίας, της αξίας που για τον ποιητή εκπροσωπούσε το "Χρέος". Και εάν προσέξουμε κάπως περισσότερο τα λόγια της Γυναικός θα διακρίνουμε, ασφαλώς, μιαν ιδιαίτερη ποιότητα. Γιατί αυτά τα λόγια, καθώς προφέρονται έχουν κάτι επιβλητικό μέσα τους. Έχουν ένα θάρρος και μιαν ευθύνη οι βρισιές, οι ιερόσυλες εκφράσεις. Και ο Σολωμός δεν κάνει τίποτε για να τις αναιρέσει» (ό.π., 48).

[662]. Άλλη όψη της διαλογοποιητικής διαδικασίας, στη βάση της διάκρισης πρωτογενών, λαϊκών ειδών λόγου και καθιερωμένων ιστορικών ειδών, εξετάζεται στο: Δ. Αγγελάτος, *Η "φωνή" της μνήμης*..., ό.π., 216- 224.

στον οποίο κινείται και στον οποίο κατοικεί, οι ασχολίες του, αυτά στα οποία είναι «μαθημένος» (*Αναλυτική*, 105), οι πεποιθήσεις του, και βέβαια η οραματική ικανότητά του.

Ο μονολογιστής αυτο-συστήνεται στον πρώτο στίχο του κειμένου: «**1**/ 1. Εγώ, Διονύσιος ιερομόναχος, εγκάτοικος στο ξωκλήσι του Αγίου Λυπίου, για να περιγράψω ό,τι είδα, λέγω:». Στον ίδιο στίχο μαθαίνουμε ότι κατοικεί στο ξωκλήσι του Αγίου Λυπίου, στο οποίο όμως ποτέ δεν τον βλέπουμε, καθώς όλα τα επεισόδια τα οποία περνούν στο κείμενο τοποθετούνται οπουδήποτε αλλού εκτός από το κελί του[663]. Πληροφορούμαστε, ακόμη, ότι συγγράφει και, με δεδομένη τη χρήση του ρήματος «βλέπω» στην οραματική λογοτεχνία και τον σχεδιαζόμενο τίτλο του έργου, ότι θα περιγράψει, ανάμεσα σε άλλα, οραματικό υλικό.

Άλλα ουσιώδη στοιχεία της ταυτότητάς του συνδέονται με τις δραστηριότητές του (π.χ. οι «δέησες για το έθνος που πολεμάει»), με αυτά στα οποία είναι «μαθημένος» και προσδιορίζουν τις ποιητικές του προτιμήσεις, με τις πεποιθήσεις του, με γενικές αρχές (από τις οποίες άλλες αναιρούνται σταδιακά, άλλες παραμένουν), του τύπου «καθένας κάτι καλό είχε απάνου του». Επιπλέον, ο ιερομόναχος παρουσιάζεται να ακούει προσεκτικά τους άλλους, να είναι ιδιαίτερα παρατηρητικός (: με μία έφεση στην παρατήρηση των αντιδράσεων των χαρακτήρων[664]), να μην μιλάει πολύ και, όταν γράφει, να δίνει συχνά το λόγο στους άλλους. Όταν, σπάνια, απευθύνει τον λόγο στους άλλους, ξέρει να πει αυτά που πρέπει για να επιτύχει το στόχο του (π.χ. να χρησιμοποιήσει ως απειλή την ανθρώπινη δικαιοσύνη αντί της θείας για να διώξει τους εραστές της γυναίκας). Το τελευταίο, σε συνδυασμό με την ψυχολογική περιγραφή της γυναίκας, τον παρουσιάζουν να ενδιαφέρεται για αυτά τα οποία καθορίζουν τη συμπεριφορά των ανθρώπων.

Υπενθυμίζεται ότι το προσδιορισμένο ποιόν του υποκειμένου της εκφοράς αξιοποιείται σε ορισμένα από τα μονοδραματικά είδη, ανάμεσα στα οποία ο δραματικός μονόλογος, για το σχηματισμό της δεσπόζουσας λογικής της μονοδραματικής κατηγορίας, τη μονοπροοπτική λογική. Πράγματι, η πληροφοριακή και αξιολογική προοπτική του ιερομόναχου είναι περιορισμένη και εξαρτημένη από όσα αναφέρθηκαν προηγουμένως.

---

[663]. Σημαίνουσα εξαίρεση αποτελεί η ίδια η πράξη της συγγραφής, η οποία διενεργείται ασφαλώς στον ιερό χώρο του κελιού του· βλ.: Δ. Αγγελάτος, *Το αφανές ποίημα...*, ό.π., 231-2.

[664]. Ο ιερομόναχος παρατηρεί τους άλλους χαρακτήρες, αλλά ακόμη παρατηρεί εντατικά γύρω του και συγκρατεί ό,τι είναι αξιοθαύμαστο, επιβλητικά ωραίο, από αισθητική σκοπιά: «**1**/ 19. Και είδα πως ελάμπανε από πάνω μου όλα τ' άστρα, και εξάνοιξα την Αλετροπόδα, οπού με ευφραίνει πολύ», **1**/ 27. «Έτσι εγώ έφθασα στο κελί του Αγίου Λυπίου συνοδεμένος από τες μυρωδίες του κάμπου, από τα γλυκότρεχα νερά και από τον αστραπόβολον ουρανό, ο οποίος εφαινότουνα αποπάνου από το κεφάλι μου μία Ανάσταση», **5**/ 9. «Και μόλις έλαβα καιρό να θαμάζω για το φόρεμά της που ήτανε μαύρο σαν του λαγού το αίμα, για τα μάτια της κ.τ.λ., εσταμάτησε η γυναίκα μες στην καπνούρα και εκοίτατε τη μάχη, και η».

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΡΑΤΑΣΟΥ

Είναι, δηλαδή, μια προοπτική που μπορεί να γίνει κατανοητή μόνο μέσω των όρων που την προσδιορίζουν.

Έχουμε υποστηρίξει (ενότητα Β5) ότι με ένα τέτοιο υποκείμενο δεν έχουμε οποιαδήποτε βάση βεβαιότητας και καμία βάση εγγύησης για το σωστό ή το μοναδικό νόημα του λόγου του, ούτε καν από τη σκοπιά των ίδιων των πληροφοριών που δίνει. Η ιδιότητα του προσδιορισμένου ποιού του υποκειμένου εκφοράς ενισχύει τη μονοπροοπτική λογική, κατά το ότι η συγκεκριμένη ιδιότητα περιορίζει τόσο την πληροφοριακή όσο και την αξιολογική προοπτική του ομιλητή, μέσω της παρουσίασής του ως σωματικότητας, με τρόπο ώστε η αναξιοπιστία του να είναι συνολική και συστατική. Το προσδιορισμένο ποιόν τους είναι αυτό που δεν επιτρέπει να διαχωριστεί η πληροφορία για τα δεδομένα από τον παρατηρητή αυτών των δεδομένων, εκείνον, δηλαδή, που τα αντιλαμβάνεται και στη συνέχεια τα παρουσιάζει. Η «λογική του εύλογου»[665] μετατρέπεται στη μονοδραματική κατηγορία σε λογική των πιθανοτήτων ή λογική των ενδεχομένων (βλ. αναλυτικά στην ενότητα Β5). Για αυτό, η επιλογή του προσδιορισμένου ποιού εκφοράς ευνοεί την εντατική, και ανοιχτή, τη χωρίς τέλος, κατανοητική διασταύρωση αναγνώστη και μονοδραματικού ποιήματος. Τα πράγματα, ωστόσο, καθίστανται αρκετά περίπλοκα προκειμένου για το συγκεκριμένο κείμενο, καθώς η ‘‘προοπτικοποίηση’’ των πληροφοριών συνδυάζεται, όπως θα υποστηρίξουμε, με την εισαγωγή μίας βάσης βεβαιότητας.

Ο Coutelle παρατηρεί ότι «μοιάζει αδιαφιλονίκητο το ότι είναι στα βιβλικά στοιχεία τα οποία περιέχει, που το έργο οφείλει ένα μεγάλο μέρος από την αφοπλιστική ατμόσφαιρα, από τον τόνο αληθοφάνειας παρά τον εξωπραγματικό χαρακτήρα των γεγονότων τα οποία προκαλούν τον θαυμασμό»[666]. Κατά τον Coutelle, δηλαδή, οι πληροφορίες τις οποίες μεταδίδει ο ιερομόναχος γίνονται πιστευτές *παρά* την οραματική προέλευσή τους. Προϋποτίθεται ότι ο αναγνώστης δεν εμπιστεύεται τη γνησιότητα των οραμάτων, αλλά ειδικά στην περίπτωση του ιερομόναχου, η δυσπιστία αίρεται, λόγω των βιβλικών στοιχείων τα οποία προσδίδουν την αληθοφάνεια. Από μία άποψη η εκτίμηση αυτή δεν είναι αβάσιμη. Το οραματικό υλικό στα μονοδραματικά κείμενα όχι μόνο δεν προσδίδει αξιοπιστία στον μονολογιστή, ο οποίος ισχυρίζεται ότι το έχει βιώσει ή παρουσιάζεται να το βιώνει κατά την εξέλιξη του μονολόγου, αλλά ενισχύει τη συστατική του αναξιοπιστία (βλ. αναλυτικά στην ενότητα Β5).

Η Τσαντσάνογλου αποδίδει την αληθοφάνεια της ‘‘παντογνωσίας’’ του ιερομόναχου (η τελευταία όχι με την αφηγηματολογική έννοια, αλλά με τη σημασία του

---

[665]. Dorothy Mermin, *The Audience...*, ό.π., 50.

[666]. L. Coutelle, «Formation poétique de Solomos (1815- 1833)». (απόσπασμα), μετ. Δ. Αγγελάτος, *Περίπλους* 9-10 (Άν.- Καλ. 1986), 29- 30· το παράθεμα: 29.

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΒΑΤΑΣΟΥ

ότι γνωρίζει πράγματα τα οποία "κανονικά" δεν θα μπορούσε να γνωρίζει) ακριβώς στα οράματα. Κατά την άποψή μας η ιδιότυπη, προκειμένου για μονοδραματικό κείμενο, πληροφοριακή αξιοπιστία την οποία διεκδικεί το κείμενο και η συνακόλουθη τάση που διαπιστώνεται να εισαχθεί μία ορισμένη βάση βεβαιότητας οφείλεται, όπως υποδεικνύει η Τσαντσάνογλου στα οράματα. Σε αυτό, ωστόσο, το σημείο διαπιστώνεται μία ακόμη ιδιορρυθμία του έργου (πάντα από τη σκοπιά της κατηγορίας στην οποία εντάσσεται). Το οραματικό υλικό αυτό καθεαυτό στα μονοδραματικά κείμενα, όπως υποστηρίξαμε, όχι μόνο δεν προσδίδει αξιοπιστία στον μονολογιστή ο οποίος ισχυρίζεται ότι το έχει βιώσει ή παρουσιάζεται να το βιώνει κατά την εξέλιξη του μονολόγου, αλλά ενισχύει τη συστατική του αναξιοπιστία. Στην περίπτωση, όμως του ιερομόναχου αυτό το υλικό, που κανονικά θα έκανε δύσπιστο τον αναγνώστη, έχει τέτοιο χαρακτήρα, ώστε οι πληροφορίες τις οποίες περιλαμβάνει, να διεκδικούν εγκυρότητα.

Δύο είναι τα οράματα του ιερομόναχου: το όραμα στο οποίο «το μέλλοντα» να συμβεί στη γυναίκα της Ζάκυθος γίνεται παρόν και το όραμα στο οποίο ο ιερομόναχος ακούει την προφητεία και την ερμηνεία της θεάς για την πτώση του Μεσολογγίου. Το δεύτερο όραμα, έχοντας αναφορά σε μία ιστορική πραγματικότητα, είναι φτιαγμένο με τρόπο ώστε να επαληθεύεται και να αποδεικνύεται έγκυρο. Επιπλέον, ο ιερομόναχος δεν παρακολουθεί αυτή καθεαυτή την πτώση του Μεσολογγίου. Συγκεκριμένα δεν βλέπει τίποτε από τον τόπο της σύγκρουσης των πολιορκούμενων με τους πολιορκητές τους. Ο ιερομόναχος βλέπει τη θεά και ακούει το τραγούδι της, το οποίο κάποια στιγμή (βλ. αναλυτικά στην ενότητα Δ6) εντάσσει στο κείμενό του.

Ο μονόλογος τον οποίο ακούει και παραθέτει ο ιερομόναχος εκφέρεται από ένα *προσωποποιητικά* προσδιορισμένο υποκείμενο εκφοράς, έχει εγγεγραμμένο αποδέκτη στον οποίο η απεύθυνση δεν γίνεται από τη θέση της ισότητας και έχει σαφή ρητορική λειτουργία. Υμνεί την ελεύθερη και αξιοπρεπή στάση των Μεσολλογιτών, στιγματίζει όμως τη διχόνοια (δείγμα πνευματικής ανελευθερίας και υποδούλωσης σε ποικίλα ατομικά πάθη) που χαρακτηρίζει τη στάση των επαναστατημένων Ελλήνων εν γένει. Προφητεύει[667] την πτώση του Μεσολογγίου ως τιμωρία για τη διχόνοια, καθώς ο αγώνας συνολικά δεν μπορεί να αρθεί στην "ελεύθερη" στάση των Μεσολογγιτών. Πρόκειται για παράθεση ενός οιωνεί ρητορικού μονολόγου. Ο ρητορικός μονόλογος ως είδος δεν αξιοποιεί το προσδιορισμένο ποιόν του υποκειμένου της εκφοράς για να προάγει το στοιχείο της

[667]. Ο Κολυβάς («Αισθητικές και...», ό.π., 60) θέτει το ζήτημα αν είναι ορθός ο χαρακτηρισμό *προφητείες* για τα οράματα του ιερομόναχου, γιατί «η προφητεία χαρακτηρίζεται από τη γενικότητα της αναφοράς. Ο προφήτης απευθύνεται στο λαό του- που κατά κανόνα βρίσκεται σε κατάσταση παρακμής- και τον καλεί να συνετιστεί. Η ατομική τύχη και τα πεπρωμένα ιδιωτών δεν αποτελούν αντικείμενα προφητείας. Στο αισθητικό επίπεδο η προφητεία φέρει τη σφραγίδα του "υψηλού"». Το όραμα που περιλαμβάνει τον μονόλογο της θεάς έχει ακριβώς αυτά τα χαρακτηριστικά.

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΒΑΤΑΣΟΥ

αναξιοπιστίας, αλλά αντίθετα το αξιοποιεί για να προσδώσει κύρος στη ρητορική απόβλεψη (βλ. αναλυτικά στην ενότητα Γ4). Το προφητικό όραμα επιβεβαιώνεται. Το υποκείμενο το οποίο αρθρώνει την προφητεία στηρίζεται σε μία συνθήκη πληροφοριακού και αξιολογικού κύρους. Η εισαγωγή της βάσης της βεβαιότητας έχει ως αποτέλεσμα να αποκτήσει κύρος (εννοείται, στο πλαίσιο του λογοτεχνικού σύμπαντος) η ιδέα ότι η διχόνοια είναι αυτοκαταστροφική για τον φορέα της, μία ιδέα η οποία υλοποιείται, όπως αναφέρθηκε, τόσο σε συλλογικό όσο και σε ατομικό επίπεδο.

Δείξαμε μέχρι αυτού του σημείου ότι η εσωτερική διαλογοποίηση (η ερμηνευτική διασταύρωση προοπτικών με άλλες προοπτικές σε συμφραστική και αποκριτική βάση) διατρέχει όχι μόνο τον λόγο του ιερομόναχου, αλλά και τον λόγο των άλλων χαρακτήρων· ότι, χωρίς να θίγεται η προοπτικότητα του μονολογιστή, εισάγεται στο κείμενο μία βάση βεβαιότητας. Αυτή νομιμοποιεί την ιδέα η οποία υλοποιείται στην ατομική τύχη της γυναίκας και στην συλλογική περιπέτεια του εθνικού αγώνα. Και τα δύο αυτά χαρακτηριστικά του έργου συνιστούν ιδιοτυπίες στο πλαίσιο της μονοδραματικής κατηγορίας. Εξετάστηκε ο τρόπος με τον οποίο επιτυγχάνεται η εισαγωγή της αρχής της βεβαιότητας. Υποστηρίχθηκε, ακόμη, ότι τόσο η προοπτική του μονολογιστή όσο και εκείνες των χαρακτήρων είναι εσωτερικά διαλογοποιημένες. Έτσι, σειρά έχει η μελέτη της σύνθεσης (παράμετρος μονόλογος/ διάλογος) η οποία επιτρέπει την εισαγωγή αυτή καθεαυτή έτερων, ως προς τον μονολογιστή, προοπτικών.

Δ5. Η παράμετρος της σύνθεσης του έργου.

Δείξαμε στην οικεία ενότητα (Β8) πώς αξιοποιείται η παράμετρος της μονολογικής σύνθεσης για την προαγωγή της μονοπροοπτικής λογικής. Στο είδος του δραματικού μονολόγου, οι χαρακτήρες που παρουσιάζονται εγκλωβισμένοι στο μονολογικό επικοινωνιακό μοντέλο προσκαλούν την έτερη ή τις έτερες προοπτικές, αλλά αυτές δεν εμφανίζονται (ενότητα Γ2- γ).

Οι μονολογιστές που προσαρμόζονται στο επικοινωνιακό μοντέλο ή το αξιοποιούν, ενσωματώνουν με τέτοιο τρόπο την έτερη ή τις έτερες προοπτικές, ώστε να εξυπηρετούν τη δική τους πρόθεση λόγου (ενότητα Γ2β και Γ2α αντίστοιχα). Οι έτερες προοπτικές ενσωματώνονται με την ευθεία παράθεση σύντομων ή/ και αποσπασματικών τμημάτων λόγου (π.χ. «Φαίδρα», *ΤΔ*, 297), με την παράθεση πλαγιασμένων τμημάτων λόγου (π.χ. «Εις τα περίχωρα της Αντιόχειας» *Τα ποιήματα Β'*, 1933;, 99-100) ή με την παράθεση επινοημένων τμημάτων λόγου (π.χ. «Γράμμα από το μέτωπο», «Επίνικοι Β'», *Λυρικός βίος*, Ε', ό.π., 137).

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΒΑΤΑΣΟΥ

Τέτοιες μορφές απορρόφησης των έτερων προοπτικών υποδηλώνουν τον επιλεκτικό μηχανισμό ο οποίος τις ενσωματώνει και την απόβλεψή του να τις αποσιωπά. Γενικότερα, η μονολογική σύνθεση απολήγει στη μονοκρατορία της προοπτικής του μονολογιστή, ανεξάρτητα από το αν εκείνη παρουσιάζεται να επιδιώκεται ή να μην επιθυμείται από τον μονολογιστή.

Στη *Γυναίκα της Ζάκυθος* η μονολογική σύνθεση δεν αξιοποιείται για να αποσιωπηθούν οι προοπτικές των άλλων χαρακτήρων. Η προοπτική, δηλαδή του μονολογιστή δεν δεσπόζει έναντι των έτερων προοπτικών. Το status του κειμένου ως γραπτού λόγου[668] διευκολύνει την παρουσίαση όσων στοιχείων συνθέτουν τις προοπτικές των χαρακτήρων. Διευκολύνει την πρόθεση του ιερομόναχου να καταστήσει εκ νέου παρόν το ήδη συντελεσμένο και ειπωμένο. Η ιδιαιτερότητα, συνεπώς, του μονοδραματικού αυτού έργου, από την άποψη της αξιοποίησης της σύνθεσής του σε μία διαφορετική λογική, από τη δεσπόζουσα, παρουσιάζεται άμεσα συναρτημένη με το γεγονός ότι ο ιερομόναχος θέτει ως συγγραφική του αποστολή να περιγράψει όσα είδε (και, βέβαια, όσα άκουσε).

Ο λόγος του ιερομόναχου ανοίγεται στις έτερες προοπτικές, όπως εκδηλώνονται στον λόγο και στις πράξεις των χαρακτήρων, και τις ενσωματώνει. Ο μονολογιστής διηγείται τις πράξεις και παραθέτει τους λόγους τους. Έτσι, το αναμενόμενο, προκειμένου για μονοδραματικό κείμενο, να αποσιωπηθούν οι έτερες προοπτικές, ανατρέπεται δια μέσου της διάνοιξης του λόγου του υποκειμένου της εκφοράς, του ιερομόναχου, σε στοιχεία διηγηματικά (πράξεις και λόγος των χαρακτήρων[669]).

Στην περιγραφή που ακολουθεί στοιχειοθετείται η άποψη ότι στη *Γυναίκα της Ζάκυθος* η σχέση ανάμεσα στη μονολογική σύνθεση και τη μονοκρατορία της προοπτικής

---

[668]. Πρέπει να σημειωθεί, επίσης, ότι ο υποτιθέμενος συγγραφέας, ο ιερομόναχος, παρουσιάζεται να εντάσσει στο έργο του τον λόγο των χαρακτήρων, χωρίς να τον εξομοιώνει με το ποιητικό πλαίσιο. Ο ιερομόναχος σέβεται την αυτονομία των ξένων λόγων και προοπτικών και φαίνεται ακριβής στην παράθεσή τους. Σε αυτή την κατεύθυνση, βλ. την παρατήρηση του Δ. Αγγελάτου (*Το αφανές ποίημα*..., ό.π., 119 υποσ. 2): «Η δια του «Και» παράταξη υποχωρεί όταν περνούμε στο επίπεδο λόγου των ηρώων (οι μονόλογοι του ιερομόναχου σε όλο το κείμενο και οι προτροπές - απειλές που απευθύνει στο δέκατο κεφάλαιο, οι υπερφυσικές φωνές που ακούει στο έκτο, έβδομο και όγδοο κεφάλαιο, οι διάλογοι στο τέταρτο κεφάλαιο και ο μονόλογος της γυναίκας στο δέκατο κεφάλαιο)».

[669]. Το γεγονός ότι ο ιερομόναχος *διηγείται* πράξεις και παραθέτει λόγους των χαρακτήρων δεν μεταβάλλει τον χαρακτήρα του μονολόγου του ως προσωπικού λόγου. Σε αυτή την κατεύθυνση, βλ. την παρατήρηση του G. Genette («Τα όρια της διήγησης»: *Τα όρια της διήγησης*, σειρ. Θεωρία και Μέθοδος 2, μετ.: Έλενα Θεοδωροπούλου, Αθήνα, Καρδαμίτσας, 1987, 15- 44 (α' γαλλ. έκδ. 1966) ότι: «Ο λόγος δεν έχει καμμία καθαρότητα να διαφυλάξει, διότι είναι ο "φυσικός" τρόπος του γλωσσικού ιδιώματος, ο πλέον ευρύς και ο πλέον καθολικός, επιδεκτικός οποιασδήποτε μορφής [...] ο λόγος μπορεί να "διηγηθεί" χωρίς να πάψει να είναι λόγος» (ό.π., 40). Στο παραπάνω μελέτημα ο Genette αξιοποιεί αναθεωρητικά τη διάκριση διήγησης-προσωπικού λόγου, όπως την εισήγαγε ο É. Benveniste. Βλ.: *Problèmes*..., ό.π., 238, 239, 242.

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΡΑΤΑΣΟΥ

του μονολογιστή ανατρέπεται. Η περιγραφή λαμβάνει ως αφετηρία τον μονολογιστή[670], καθώς αυτός αποτελεί την ενοποιούσα αρχή του κειμένου. Στο πλαίσιό της διακρίνονται στίχοι *υποκειμενικοί/ προσωπικοί*, στίχοι *αντικειμενικοί/ διηγηματικοί* και στίχοι *μεικτοί*.

Ως υποκειμενικοί/ προσωπικοί προσδιορίζονται εκείνοι οι στίχοι που προσανατολίζονται στο εγώ του μονολογιστή. Αφορούν σε πράξεις, σκέψεις, συναισθήματα και λόγο του ίδιου. π.χ.

1/ 10: Και έστεκα και εθεωρούσα τα τέσσερα δάχτυλα για πολληώρα, και αιστάνθηκα μεγάλη λαχτάρα, γιατί είδα πως ήμουνα στενεμένος να λιγοστέψω, και κοντά στο λιανό μου δάχτυλο έβαλα το σιμοτινό του στην ίδια θέση.

Στην ίδια ομάδα υποκειμενικών/ προσωπικών στίχων συνυπολογίζονται οι στίχοι οι οποίοι περιλαμβάνουν ρητορικά σχήματα και παραπέμπουν στο εγώ του μονολογιστή. π.χ.

1/ 12: Αλλά επειδή αρχινήσανε τα σωθικά μου να τρέμουνε σαν τη θάλασσα που δεν ησυχάζει ποτέ,

Ως αντικειμενικοί/ διηγηματικοί προσδιορίζονται οι στίχοι οι οποίοι προσανατολίζονται στο εγώ κάποιου χαρακτήρα ή χαρακτήρων: α) με τη μορφή της άμεσης κωδικοποίησης του εγώ του χαρακτήρα (: ευθύς λόγος[671]). π.χ.

5<22>/ 3. «Μάτια μου, ψυχή μου, να γένεις καλή, να παντρευτείς, και να βγαίνουμε και να μπαίνουμε, και <να> βλέπουμε τον κόσμο, και να καθόμαστε μαζί στο παρεθύρι, και να διαβάζουμε τη Θεία Γραφή και τη Χαλιμά».

β) με τη μορφή αναφοράς σε πράξεις τους ή στην κατάσταση στην οποία βρίσκονται. π.χ.

6<23>/ 2: Και κάθε μία έβαλε το χέρι και έβγαλε ό,τι και αν εμάζωξε· και εκάμανε ένα σωρό.

[670]. Εννοείται ότι θα μπορούσε κανείς να εφαρμόσει την ίδια περιγραφική τακτική και στο λόγο των χαρακτήρων. Αυτό που παρουσιάζεται ως αντικειμενικό/ διηγηματικό από τη σκοπιά του μονολογιστή θα περιγραφόταν ως υποκειμενικό/ προσωπικό από τη σκοπιά των χαρακτήρων.

[671]. Ευθύς λόγος χαρακτήρων, σε στίχους διηγηματικούς και μεικτούς, παρουσιάζεται στα εξής κεφάλαια: **5ο** <22> κεφάλαιο: 22 στίχοι· **6ο** <23> κεφάλαιο: 8 στίχοι· **7ο** <24> κεφάλαιο: 1 στίχος· **8ο** <25> κεφάλαιο: 4 στίχοι· **9ο** <26> κεφάλαιο: 4 στίχοι· **10ο** <27> κεφάλαιο: 7 στίχοι. Το σύνολο είναι 24,2%. (Στον υπολογισμό δεν λαμβάνεται υπόψη το 2ο κεφάλαιο, το οποίο στο σύνολό του αποτελεί τον ευθύ λόγο ενός απροσδιόριστου ποιού υποκειμένου εκφοράς). Με δεδομένη την πρόθεση του Σολωμού να δομήσει το 4ο κεφάλαιο με βάση διαλόγους και μονολόγους χαρακτήρων, το ποσοστό αυτό θα αυξανόταν.

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΡΑΤΑΣΟΥ

Τέλος, ως μεικτοί προσδιορίζονται οι στίχοι στους οποίους: α) συνυπάρχει το προσωπικό με το διηγηματικό στοιχείο (διήγηση πράξης ή παράθεση λόγου χαρακτήρα). π.χ.

5<22>/ 24: «Αλλά εγώ έχω δουλειά. Ακούσ'τε; Έχω δουλειά». Και φωνάζοντας τέτοια, δεν ήτανε το τριπίθαμο <μ>πουρίκι, αλλά εφάνηκε σωστή,

6<23>/ 1. Και ακλούθησα τες γυναίκες του Μισολογγιού, οι οποίες εστρωθήκανε στ' ακρογιάλι, και εγώ ήμουνα από πίσω από μία φράχτη και εκοίταζα.

β) το προσωπικό στοιχείο (πάντα από τη σκοπιά του μονολογιστή) αναδύεται μέσω ρητορικών σχημάτων· π.χ.

10<27>/ 2: Και εχύθηκε πηδώντας ψηλά, σα<ν> το άστρο που στον αέρα χύνεται.

Ο πίνακας που ακολουθεί παρουσιάζει πώς κατανέμονται κατά κεφάλαιο οι αντικειμενικοί/ διηγηματικοί, οι μεικτοί και οι υποκειμενικοί/ προσωπικοί στίχοι.

Κεφάλαιο	Διηγηματικοί	Μεικτοί	Προσωπικοί
1	3	12	12
2	28		
3 (20)	8	1	
4 (21)	[διάλογος/ μονόλογος]		
5 (22)	30	7	
6 (23)	10	7	5
7 (24)	2	12	5
8 (25)	14	10	4
9 (26)	7[8]	2	
10 (27)	16	6	6
Ύστερο	4	3	4

Τα αποτελέσματα που προκύπτουν από την αναλυτική περιγραφή είναι, προκειμένου για μονοδραματικό κείμενο, τουλάχιστον απροσδόκητα. Συγκεκριμένα, από τους 218 στίχους του κειμένου οι 122 είναι αντικειμενικοί/ διηγηματικοί (55, 96%), οι 60 έχουν μεικτό χαρακτήρα (27, 52%), ενώ μόλις 36 είναι στίχοι υποκειμενικοί/ προσωπικοί (16, 51%).

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΡΑΤΑΣΟΥ

Ο λόγος του ιερομόναχου αλλάζει βέβαια χαρακτήρα. Το 1ο κεφάλαιο αφενός περιλαμβάνει την προϊστορία της συγγραφής του 2ου κεφαλαίου και αφετέρου προϊδεάζει ότι το έργο δεν εξαντλείται στην περιγραφή της γυναίκας. Είναι το μόνο στο οποίο ο μονολογιστής δίνει έκταση με άμεσο τρόπο[672] στην παρουσίαση της δικής του προοπτικής. Σε αυτό, άλλωστε, περιλαμβάνεται η απόφασή του να αποκριθεί ενεργητικά στο Κακό, όπως αυτό υλοποιείται στην ατομική περίπτωση της γυναίκας, συνθέτοντας την περιγραφή της.

Στο 2ο και 3ο κεφάλαιο, ο ιερομόναχος υιοθετεί έναν άλλο τρόπο γραφής. Στα κεφάλαια απουσιάζουν εντελώς οι προσωπικοί/ υποκειμενικοί στίχοι. Πρόκειται για τα κεφάλαια όπου περιγράφονται η γυναίκα και οι Μεσολογγίτισσες. Η συγγραφική τακτική του ιερομόναχου θα μεταβαλλόταν στο σχεδιασμένο 4ο κεφάλαιο και στο 5ο. Τα κεφάλαια περιλαμβάνουν τη σκηνή της αναστάτωσης της Ζακύνθου και την αναμέτρηση της γυναίκας με τις Μεσολογγίτισσες αντίστοιχα. Όπως στο 2ο και 3ο, οι προσωπικοί/ υποκειμενικοί στίχοι, απουσιάζουν. Εδώ, όμως, ιδιαίτερη βαρύτητα έχει το στοιχείο του ευθέως λόγου. Όπως προκύπτει από τα σχεδιάσματα, το 4ο κεφάλαιο θα αναπτυσσόταν γύρω σε διαλόγους και μονολόγους χαρακτήρων. Στο 5ο κυριαρχεί ο ευθύς λόγος της γυναίκας.

Τέλος, στα κεφάλαια από το 6ο έως το Ύστερο, στα οποία περιλαμβάνεται το οραματικό υλικό που έχει σχέση με τη οικτρή κατάληξη της γυναίκας, επανεμφανίζονται οι προσωπικοί/ υποκειμενικοί στίχοι (24 στίχοι). Ακόμη, όμως, και εδώ δεν στοιχειοθετείται η εικόνα μιας μονοκρατορίας της προοπτικής του μονολογιστή. Το κύριο βάρος το έχει το διηγηματικό στοιχείο (53 στίχοι) και έπονται οι μεικτοί στίχοι (40 στον αριθμό). Τα προηγούμενα δηλώνουν ότι ο μονολογιστής- ποιητής δεν ακολουθεί μία μοναδική τακτική ως προς τον τρόπο εισαγωγής των διηγηματικών στοιχείων.

Ο ιερομόναχος περιγράφει χαρακτήρες ως μάρτυρας ή μέσω ενός πεποιημένου υποκειμένου εκφοράς (2ο κεφάλαιο), αρθρώνει, ενίοτε ανοιχτά, υποκειμενικό λόγο, διηγείται πράξεις δικές του και πράξεις άλλων, εκχωρεί τον λόγο στους χαρακτήρες. Ο λόγος του άλλοτε αφορά στην εσωτερικότητά του ή στην εξωτερική του δραστηριότητα άλλοτε αφορά στη δράση των χαρακτήρων και άλλοτε στους λόγους τους, με αποτέλεσμα να αλλάζει συνεχώς προσανατολισμό. Από αρχής μέχρι τέλους αποτελεί την ενοποιούσα αρχή που συναρθρώνει το διάσπαρτο υλικό της δευτεροβάθμιας πραγματικότητας. Η παρουσία των διηγηματικών στοιχείων στη *Γυναίκα της Ζάκυθος* την διαφοροποιεί από τον δραματικό μονόλογο (ενότητα Γ2), στον οποίο η παράμετρος της μονολογικής

[672]. Με άμεσο τρόπο, διότι το κείμενο στο σύνολό του αποτελεί απόκριση του μονολογιστή σε όσα είδε και άκουσε.

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΡΑΤΑΣΟΥ

σύνθεσης αξιοποιείται στην κατεύθυνση της μονοκρατορίας της προοπτικής του μονολογιστή.

Το υποκείμενο της εκφοράς ανοίγεται σε ό,τι από τη δική του σκοπιά ανήκει στο αντικείμενο· τις πράξεις και τα λόγια των άλλων, δηλαδή τους *χαρακτήρες μέσα στη δράση*. Ωστόσο, η προώθηση της δράσης δεν έχει μονοσήμαντα αντικειμενικό χαρακτήρα. Το υλικό το οποίο για τον ιερομόναχο ανήκει στην επικράτεια του αντικειμενικού (: χαρακτήρες μέσα στη δράση), για τους ίδιους τους χαρακτήρες ανήκει στην επικράτεια του υποκειμενικού (: *δράση μέσα στους χαρακτήρες*). Η δράση, δηλαδή, διαθλάται μέσα από τις ατομικότητες των χαρακτήρων και ταυτόχρονα οι χαρακτήρες διαθλώνται μέσα στη δράση. Ο ιερομόναχος κατορθώνει: α) να μην υποκαταστήσει τη δράση με την έμφαση στους χαρακτήρες και β) να μην εξαφανιστούν οι χαρακτήρες χάριν της δράσης.

Η ισορροπία ανάμεσα στα δύο (προώθηση δράσης, ανάδειξη ατομικότητας χαρακτήρων) εξασφαλίζει το να μην υλοποιείται αποκλειστικά η ιδέα που συνέχει το έργο, ούτε στις ενικότητες των χαρακτήρων ούτε στην πολυσχιδία της δράσης. Η εκτέλεση φαίνεται να υλοποιεί δύο δεσμεύσεις: α) να μην επιτραπεί στους χαρακτήρες (πολύ δε περισσότερο σε έναν χαρακτήρα) να κυριαρχήσουν, καθιστώντας τη δράση συμπλήρωμα, και να μην σχηματιστεί ένα έργο που θα εξεικόνιζε τις στιγμές της ιδιοσυστασίας των χαρακτήρων, και β) να μην κυριαρχήσουν οι καταστάσεις και τα γεγονότα, η δράση, στο πλαίσιο της οποίας θα χανόταν η συγκεκριμένη υπόσταση της ατομικότητας των χαρακτήρων. Έτσι, στο πλαίσιο της υποκειμενικής προοπτικής του μονολογιστή, *ακμάζουν* οι προοπτικές των άλλων χαρακτήρων. Ενοφθαλμίζεται, δηλαδή ένα υλικό διπλού χαρακτήρα, υποκειμενικό ή αντικειμενικό, ανάλογα με τη σκοπιά θεώρησής του.

Όπως παρατηρήθηκε στην πρώτη ενότητα, ο συγκεκριμένος τρόπος σύνθεσης υπήρξε πρόσφορη βάση για την υλοποίηση της ιδέας που συνέχει το έργο (: το διαλυτικό στοιχείο, η διχόνοια οδηγεί στην πτώση) σε ατομικό *και* σε συλλογικό επίπεδο. Εδώ διαπιστώνεται ότι η ιδέα αυτή παρουσιάζεται συγχρόνως από υποκειμενική και από αντικειμενική σκοπιά. Ο ιερομόναχος μαρτυρεί και γράφει την ιδέα, όπως την διαπιστώνει στο αντικείμενο (: στους χαρακτήρες μέσα στη δράση) και οι χαρακτήρες αναπτύσσονται καθώς οι λόγοι και οι πράξεις τους επηρεάζονται από τη διχόνοια.

Στο πρώτο στάδιο της επεξεργασίας του έργου, υπήρχαν τεχνικά οι προϋποθέσεις για μια τέτοια σύνθεση, δηλαδή μια ιδέα/ υπόθεση υλοποιημένη: α) σε ατομικό και συλλογικό επίπεδο και β) από υποκειμενική και αντικειμενική σκοπιά. Τότε, όμως, η ιδέα-υπόθεση προσανατολιζόταν κυρίως στο ατομικό επίπεδο, στην περίπτωση της γυναίκας. Αυτό σχετίζεται άμεσα με τον σατιρικό στόχο που υπηρετούσε το κείμενο. Σε αυτό το πρώτο στάδιο, όμως, μπορούμε να διαπιστώσουμε τον ιδιαίτερο ρόλο που έπαιξε η

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΡΑΤΑΣΟΥ

σύνθεση του έργου (: η πρόσφορη βάση). Αυτή σε συνδυασμό με μία ιδέα- υπόθεση που μπορούσε να αναχθεί *και* στο συλλογικό επίπεδο, ευνοημένη αποφασιστικά από την ίδια την ιστορία[673] (: αδυναμία του έθνους να αρθεί στο ύψος του αιτήματος της ελευθερίας, εμφύλιες διενέξεις, διχόνοια, πτώση του Μεσολογγίου), οδήγησαν από κοινού στο μεγαλόπνοο δεύτερο στάδιο της επεξεργασίας της *Γυναίκας της Ζάκυθος*.

Δ6. Η προοπτική του ιερομόναχου.

Μελετώντας τη γνωστική συγκρότηση του ιερομόναχου (βλ. αναλυτικά, ενότητα Δ3) επισημάνθηκε ότι το 2ο κεφάλαιο, που αφορά στην περιγραφή της γυναίκας, θεωρημένο στο πλαίσιο του δευτεροβάθμιου επιπέδου, ήταν, αρχικά, ανεξάρτητο σε σχέση με το τελικό έργο. Η απόβλεψη, το αντικείμενο, ο τρόπος και ο χρόνος γραφής του κεφαλαίου (και, ασφαλώς, το έργο στο σύνολό του) έχουν ιδιαίτερη βαρύτητα για την κατανόηση της προοπτικής του ιερομόναχου, του μονολογιστή- ποιητή. Σε αυτό το σημείο θα διευκρινιστεί ποια γεγονότα και επεισόδια εμπίπτουν στο πεδίο της συνήθους εμπειρίας, ποια αποτελούν οραματικό υλικό, καθώς και ποια είναι η σειρά με την οποία λαμβάνουν χώρα.

Κατά την άποψή μας, οραματικό είναι το υλικό των κεφαλαίων 6 <23> έως και Ύστερο. Οι περιγραφές και τα επεισόδια των πρώτων 5 κεφαλαίων, ανάμεσα στα οποία και το σχεδιαζόμενο 4ο για το «Ανακάτωμα της πόλης», στηρίζονται σε υλικό που εντάσσεται στο πεδίο της συνήθους εμπειρίας[674]. Στη δευτεροβάθμια πραγματικότητα, η οποία συνιστά το κείμενο, είναι δυνατόν να διακριθεί χρόνος ιστορικός και χρόνος οραματικός. Στο πλαίσιο του ιστορικού χρόνου εντάσσεται και ο χρόνος κατά τον οποίο ο ιερομόναχος γράφει (χρόνος της γραφής).

Ο ιστορικός χρόνος του 1ου κεφαλαίου έχει ως αφετηρία τον χρόνο της γραφής: «Εγώ Διονύσιος ιερομόναχος, εγκάτοικος στο ξωκλήσι του Αγίου Λύπιου, για να περιγράψω *ό,τι είδα*, λέγω:». Ο μονολογιστής είναι σαφής. Σε αυτό το χρονικό σημείο της γραφής "λέει" για να περιγράψει ό,τι είδε, και όχι για να περιγράψει τη γυναίκα, όπως θα δηλώσει στη συνέχεια του κεφαλαίου, όπου περιλαμβάνονται γεγονότα τα οποία αφορούν στην προϊστορία της συγγραφής. Με βάση την εναρκτήρια συγγραφική τοποθέτηση,

673. Βλ. σε αυτό το πλαίσιο τη διαπίστωση του Δ. Αγγελάτου (*Το αφανές ποίημα*..., ό.π., 68) ότι: «το κείμενο αποκτά από το 1829 έναν εθνικό χαρακτήρα, και αυτό σε συμφραζόμενα άκρως ανησυχητικά, όταν με το τέλος της Επανάστασης οι προσωπικές έριδες στην Ελεύθερη Ελλάδα παίρνουν διαστάσεις· έτσι η γυναίκα της Ζάκυθος χάνει το αποκλειστικά σατιρικό της περιεχόμενο και συμβολίζει πλέον οτιδήποτε απειλεί το έθνος...».

674. Ιδιαίτερη θέση, στο 1ο κεφάλαιο, καταλαμβάνει το επεισόδιο της προσπάθειας των σκυλιών και του αφέντη τους να βλάψουν τον ιερομόναχο. Το επεισόδιο, που ως γεγονός δεν έχει άμεση σχέση με τη διπλή γραμμή της υπόθεσης (Μεσολόγγι- γυναίκα) δεν είναι οραματικό, αλλά συμβολικό, καθώς η φαινομενική απρόκλητη επίθεση σε βάρος του ιερομόναχου απειλεί την πρόθεσή του να περιγράψει τη γυναίκα· είναι εμπόδιο στο δρόμο του προς τον άγιο Λύπιο, όπου θα ασχοληθεί με το έργο της σύνθεσης της περιγραφής.

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΡΑΤΑΣΟΥ

μπορούμε με βεβαιότητα να τοποθετήσουμε τη συγγραφή του 1ου κεφαλαίου μετά τα οραματικά επεισόδια. Ωστόσο, τα γεγονότα καθεαυτά, όσα περιλαμβάνονται στο 1ο κεφάλαιο, προηγούνται όχι μόνο των οραματικών επεισοδίων, αλλά της όποιας συγγραφικής δράσης του ιερομόναχου. Το πρώτο κεφάλαιο γράφεται αφού όλα έχουν συμβεί, ενώ το περιεχόμενό του αναφέρεται σε έναν ιστορικό χρόνο όπου τίποτε ακόμη δεν έχει λάβει χώρα. Ο χρόνος αυτός, κατά την εκτίμησή μας, είναι το καλοκαίρι του 1825. Δεν θα μπορούσε να είναι καλοκαίρι του 1826 για τους εξής λόγους:

Η πρώτη ένδειξη που μπορεί να ληφθεί υπόψη είναι τα συμφραζόμενα του «πικραίνεται», που αναφέρεται στον μονολογιστή. Ό,τι τον ταράζει, στο πρώτο κεφάλαιο, δεν σχετίζεται με την τύχη της εθνικής υπόθεσης (δεν έχει, λοιπόν, δει το όραμα της πτώσης του Μεσολογγίου, πολύ δε περισσότερο δεν έχει πέσει το Μεσολόγγι), ούτε με την οικτρή κατάληξη της γυναίκας. Τον ταράζει η «αφχαριστία των ανθρώπων» (1/ 6), το γεγονός ότι δεν μπορεί να βρει «κάνε τρεις δίκαιους» (1/ 11) και ότι είναι μάταιο να γυρεύει «αν έπεσε ποτέ η απεθυμιά του παραμικρού καλού» (1/ 17) στην ψυχή της γυναίκας. Ειδικότερα, αναφέρεται στις «δέησες για το έθνος που πολεμάη» (1/ 2) με ήρεμη διάθεση. Η στάση του, δηλαδή, δεν παρουσιάζει αναλογία με την αντίδρασή του κατά το όραμα της Πτώσης (6 (23)\ <22> «Και εκίνησα με το Χάρο μες στη<ν> καρδιά μου να φύγω»)· ούτε με τις αντιδράσεις του, όταν οραματικά παρακολουθεί όσα θα λάβουν χώρα κατά τις τελευταίες στιγμές της γυναίκας. Αυτά, κατά την άποψή μας, ενισχύουν την υπόθεση ότι όσα περιλαμβάνονται στο πρώτο κεφάλαιο (με την εξαίρεση του πρώτου στίχου) αναφέρονται σε γεγονότα που προηγούνται των οραμάτων.

Η δεύτερη ένδειξη αφορά στο ότι το 1ο κεφάλαιο περιλαμβάνει δύο διαφορετικές αναφορές στη συγγραφική βούληση του ιερομόναχου. Η πρώτη αναφορά, σε χρόνο ενεστώτα (ο μόνος ενεστώτας στο κείμενο που ανάγεται στον χρόνο της γραφής) "προλογίζει" το κείμενο συνολικά: 1.1 «Εγώ Διονύσιος ιερομόναχος, εγκάτοικος στο ξωκλήσι του Αγίου Λύπιου, *για να περιγράψω ό,τι είδα,* **λέγω**:». Αυτός ο στίχος προϋποθέτει ότι ο μονολογιστής, όταν τον γράφει, έχει δει τα οράματα. Οι υπόλοιποι στίχοι του κεφαλαίου παρουσιάζουν αναδρομικά όσα, κατά την άποψή μας, έλαβαν χώρα πριν ο ιερομόναχος ξεκινήσει να γράφει οτιδήποτε σχετικό και πριν παρακολουθήσει οραματικά την πτώση του Μεσολογγίου και την τραγική κατάληξη της γυναίκας. Έτσι, είναι σαφές γιατί ο ιερομόναχος στον στίχο 20 του κεφαλαίου δηλώνει: 1. 20 «Και εβιάστηκα να κινήσω για το ξωκλήσι του Α<γίου> Λ<υπίου>, γιατί είδα πως εχασομέρησα· και **ήθελα** να φθάσω για *να περιγράψω της γυναίκα της Ζάκυθος*». Βιάζεται να επιστρέψει στο κελί για να «περιγράψει» *τη γυναίκα*. Αν είχε δει τα οράματα, τότε θα επαναλαμβανόταν το «όσα *είδα*» του πρώτου στίχου του κεφαλαίου. Στον πρώτο στίχο του

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΒΑΤΣΟΥ

έργου, όπου ο ιερομόναχος χρησιμοποιεί το «περιγράφω» για τα οράματα, το συνδυάζει με το «είδα». Και, ασφαλώς, η περιγραφή της γυναίκας (στίχος 20) και η περιγραφή των όσων είδε (στίχος 1) στα οράματα δεν ταυτίζονται ως προς το περιεχόμενό τους.

Τέλος, ένα στοιχείο που εντοπίζει, χρονικά πλέον, όσα περιλαμβάνονται στο 1ο κεφάλαιο στο καλοκαίρι του 1825 είναι το εξής: το ένα από τα προφητικά οράματα θα υλοποιείτο την άνοιξη του 1826 (11 Απριλίου 1826). Για να είναι προφητικό το όραμα θα πρέπει ο ιερομόναχος να το έχει δει πριν από τον Απρίλιο του 1826. Συνεπώς, αν τα οράματα προηγούνται της διαδρομής από τον Άγιο Διονύσιο στον Άγιο Λύπιο, τότε το καλοκαίρι για το οποίο κάνει λόγο ο ιερομόναχος, είναι το καλοκαίρι του 1826. Αυτό θα σήμαινε ότι ο ιερομόναχος περίμενε μήνες για να τα καταγράψει, παρά τη ζέση που δηλώνει στην περίπτωση της γυναίκας να επιστρέψει στο κελί του και να ξεκινήσει το συγγραφικό του έργο· κυρίως, όμως, παρά τη σημασία των όσων είδε[675].

Θέση μας είναι, συνεπώς, ότι ο ιερομόναχος βιάζεται να γυρίσει στο κελί του όχι για να καταγράψει τα οράματα, αλλά για να περιγράψει τη γυναίκα, όπως εξάλλου ρητά το λέει: «Και εβιάστηκα να κινήσω για το ξωκλήσι του Α<γίου> Λ<ύπιου>, γιατί είδα πως εχασομέρησα· και ήθελα να φθάσω για να περιγράψω τη γυναίκα της Ζάκυθος» (1/ 20).

Στον χρόνο της γραφής ανάγεται μόνο ο εναρκτήριος στίχος του έργου. Στο πλαίσιο του ιστορικού χρόνου εμπίπτουν: α) Η διαδρομή από τον Άγιο Διονύσιο και τα Τρία Πηγάδια προς τον Άγιο Λύπιο (όσα περιλαμβάνονται στο 1ο κεφάλαιο από τον στίχο 2 έως 27). β) Η σύνθεση της περιγραφής της γυναίκας (2ο κεφάλαιο). γ) Ο ανελέητος κανονιοβολισμός του Μεσολογγίου, ο απόηχός του στη Ζάκυνθο, οι πράξεις των Μεσολογγιτισσών και των Ζακυνθίων (3ο κεφάλαιο)[676]. δ) Το γενικό ανακάτωμα της πολιτείας (4ο κεφάλαιο). ε) Η σύγκρουση της γυναίκας με τις Μεσολογγίτισσες (5ο κεφάλαιο). στ) Η σκηνή κατά την οποία ο ιερομόναχος παρακολουθεί τη συζήτηση των Μεσολογγιτισσών, βλέπει τη γριούλα που προσεύχεται, ξεκινά και ολοκληρώνεται το

[675]. Μπορούμε, ακόμη να λάβουμε υπόψη ορισμένα από τα λόγια του ιερομόναχου στο τρίτο σχεδίασμα της *Γυναίκας της Ζάκυθος* που αφορούν επίσης στην τάξη των γεγονότων και φωτίζουν ποια είναι η σειρά με την οποία έλαβαν χώρα: α) όσα περιλαμβάνονται στο πρώτο κεφάλαιο και β) το οραματικό υλικό που αφορά στη γυναίκα: Κεφάλαιο 1ο: «Και καθώς κάνει ο άνθρωπος που στρίφει το μουστάκι του pensando a cosa che è certo che riuscirà, cosi egli palpava la punta del suo corno e non sapevo il perchè;» [Και καθώς κάνει ο άνθρωπος που στρίφει το μουστάκι του και συλλογίζεται κάτι που είναι σίγουρο πως θα το πετύχει, έτσι πασπάτευε και εκείνος την άκρη του κεράτου του, και δεν ήξερα το γιατί] (*Αναλυτική*, 157)· Capitolo Ultimo <4> «Και αυτός εκαμώθηκε πως δεν ανανογιέται, αλλά εγώ, θυμώντας εις την αρχή που εστριφογύριζε την άκρη του κεράτου, εκα<τά>λαβα το έργο του Διαβόλου που από τότες εμελετούσε». (*Αναλυτική*, 161).

[676]. Για το συσχετισμό του 3ου, 4ου και 5ου κεφαλαίου με τις πληροφορίες που παραδίδονται από τον Π. Χιώτη για τα συμβάντα κατά την 20η και 28η Ιουλίου, βλ.: Δ. Αγγελάτος, «Αναφορικός- αυτοαναφορικός λόγος. Παράλληλη ανάγνωση του ιστορικού και του λογοτεχνικού- ποιητικού κειμένου: Π. Χιώτης, *Ιστορία του Ιονίου Κράτους*- Δ. Σολωμός, *Η Γυναίκα της Ζάκυθος*», *Περίπλους* 11 (Φθινόπωρο 1986), 151- 153. Βλ. ακόμη Στ. Αλεξίου, *Διονυσίου Σολωμού*..., ό.π., 456- 458.

πρώτο όραμα, του μιλά η γριούλα (στίχοι 1- <8> και <19>- <22>) (6ο κεφάλαιο). ζ) Η εντύπωση του ιερομόναχου ότι δεν θα δει άλλο όραμα (στίχοι 1- 2) (7ο κεφάλαιο).

Στο πλαίσιο του οραματικού χρόνου εμπίπτουν: α) Το όραμα για την πτώση του Μεσολογγίου (6ο κεφάλαιο, στίχοι <9>- <18>). β) Το όραμα για την οικτρή κατάληξη της γυναίκας (7 κεφάλαιο, στίχοι 3-<19>· 8ο, 9ο, 10ο και ύστερο κεφάλαιο).

Αυτό, όμως, που έχει ιδιαίτερη σημασία στο συγκεκριμένο σημείο είναι ότι η οραματική εμπειρία επιδρά στη συγγραφική βούληση του ιερομόναχου. Αφού έχουν πλέον λάβει χώρα τα οράματα, ο ιερομόναχος δεν περιορίζεται (και δεν μπορεί να περιοριστεί αγνοώντας τα) στη σύνθεση της περιγραφής. Θα πρέπει να καταγράψει όσα είδε. Έτσι, συνθέτει ένα ευρύτερο κείμενο, στο οποίο ενοφθαλμίζει το αρχικό, υπό το καθεστώς 2ου κεφαλαίου. Ο μονολογιστής δεν καταργεί το έργο του στοχασμού (το 2ο κεφάλαιο), αλλά το ενσωματώνει στο έργο της εμπειρίας[677]. Το 1ο κεφάλαιο, στο οποίο εκτίθεται η προϊστορία της συγγραφής, περιλαμβάνονται σαφείς ενδείξεις για τον διπλό χαρακτήρα του τελικού κειμένου, δηλαδή τη διαφορά ανάμεσα στη συγγραφική πρόθεση, όπως υλοποιείται στο 2ο κεφάλαιο[678], και αυτή που απολήγει στο ευρύτερο κείμενο.

Εξάλλου το 2ο κεφάλαιο διαφέρει σε σχέση με το υπόλοιπο έργο από αρκετές απόψεις. Όπως δείξαμε (ενότητα Δ3), το 2ο κεφάλαιο ανήκει, από τη σκοπιά του μονολογιστή στο πεδίο του πεποιημένου, καθώς η εκφορά του ανήκει σε ένα απροσδιόριστο υποκείμενο εκφοράς, αλλοτοπικώς συγκροτημένο. Το υποκείμενο αυτό διεκδικεί την αρχή πληροφοριακής βεβαιότητας. Έτσι, όσοι στίχοι φαινομενικά αποτελούν διατυπώσεις υποθετικής ψυχολόγησης της γυναίκας, μετά τον στίχο <18> («Και μολοντούτο, όταν ήτουν μοναχή, επήγαινε στον καθρέφτη και κοιτώντας εγέλουνα και έκλαιε»), γίνονται κατανοητοί αναδρομικά ως βεβαιώσεις.

Το 2ο κεφάλαιο είναι γραφή ενεργητική, δημιουργική, η οποία κατασκευάζει την εικόνα του προσώπου της γυναίκας, κατασκευάζει, δηλαδή, τη γυναίκα ως χαρακτήρα

---

677. Σε αυτή την κατεύθυνση είναι δυνατόν να εξεταστεί η διόρθωση του «να περιγράψω ό,τι *στοχάζουμε*» σε «να περιγράψω ό,τι *είδα*». Η επιλογή «είδα» είναι σαφής ως προς τη διασύνδεσή της με την οραματική λογοτεχνία (*Αναλυτική*, 69). Το ρήμα «στοχάζουμε» δεν αποτελεί απλώς μία επιλογή η οποία στο δεύτερο στάδιο επεξεργασίας του έργου διαγράφεται. Η διαγραφή και η αντικατάστασή του υποδηλώνει την εκτίμηση ότι η μερίδα του λέοντος του κειμένου δεν βρίσκεται στο στοχαστικό του τμήμα, αλλά στο οραματικό. Μπορούμε να λάβουμε υπόψη τη σημασία του στοχάζομαι στην οποία αναφέρεται ο Σολωμός στο «Εγκώμιο για τον Ούγο Φόσκολο»: Me nelle cose poètiche, per le quali si chide di afferrare per mezzo di forti combinazioni il vero, risecando le parti false onde resti nell' altrui mente inoppugnabile (lo chè si chiama pensare)» (Διονυσίου Σολωμού *Άπαντα*, τόμ. Β', ό.π., 197). Στο 2ο κεφάλαιο ο μονολογιστής ακριβώς επιχειρεί να συλλάβει την αλήθεια της γυναίκας και να την εκθέσει ακαταμάχητη. Το «στοχάζουμε» ανάγεται σε αυτό που υποτίθεται ότι έκανε ο ιερομόναχος κατά τη σύνθεση της περιγραφής της γυναίκας. Η διόρθωση, συνεπώς, δεν προκύπτει από μια ανάγκη εξειδίκευσης του αντικειμένου ή ακόμη επιλογής καταλληλότερης λέξης προκειμένου για οραματικό αντικείμενο, αλλά με την επανεκτίμηση των εμφάσεων του έργου.

678. Η προέλευση, όχι αναγκαστικά χρονική αλλά δομική, της αρχικής συγγραφικής πρόθεσης εντοπίζεται στους στίχους 15- 20.

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΡΑΤΑΣΟΥ

λογοτεχνικού έργου. Διαφορετικά ισχύουν για το υπόλοιπο έργο. Εκεί η γραφή είναι παθητικότερη, καθώς ο μονολογιστής καταγράφει με τον ελάχιστο βαθμό μεσολάβησης όσα έλαβαν χώρα στον ιστορικό και οραματικό χρόνο[679]. Η εισαγωγή της βάσης βεβαιότητας σε αυτό το τμήμα του έργου, όπως δείξαμε στην ενότητα Δ4 εξαρτάται από το κύρος των μεταφυσικών παρουσιών.

Ακόμη μία ουσιώδης διαφορά του 2ου κεφαλαίου σε σχέση με το υπόλοιπο έργο έγκειται στην απόβλεψή του. Σύμφωνα με τον τίτλο του, ο ιερομόναχος με την περιγραφή «πολεμάη να παρηγορηθή». Το γιατί πολεμάει να παρηγορηθεί είναι σαφές· σύμφωνα με τις πληροφορίες του 1ου κεφαλαίου ο ιερομόναχος είχε απανωτές απογοητεύσεις (αδυναμία εύρεσης δικαίων με το μέτρο της Γραφής, α-μέτρητοι οι κακοί). Η σημαντικότερη από αυτές ήταν ότι το μέτρο παρηγορίας που θέλησε να εφαρμόσει, ότι δηλαδή κάθε άνθρωπος έχει κάτι καλό πάνω του, δεν ήταν δυνατόν να έχει γενική ισχύ, καθώς η γυναίκα δεν είχε ποτέ την απεθυμιά του παραμικρού καλού. Εκεί καταλήγει στην άκρως απογοητευτική διαπίστωση: «Θε μου, καταλαβαίνω πως γυρεύω ένα κλωνί αλάτι στο θερμό». Αυτό που γύρευε και δεν βρήκε (το «κλωνί αλάτι στο θερμό») θα ήταν η παρηγορία[680].

Τι είδους παρηγορία, όμως, μπορεί να προσφέρει στον ιερομόναχο η σύνθεση της περιγραφής εκείνου του προσώπου που τον πίκρανε; Το είδος της παρηγορίας συσχετίζεται με το είδος του κειμένου. Με βάση την απόβλεψή του, το 2ο κεφάλαιο είναι σάτιρα. Με αυτή την έννοια, ο ιερομόναχος αποκρίνεται στο κακό, συνθέτοντας ένα λογοτεχνικό κείμενο, σατιρικής σκόπευσης. Με το κείμενο αυτό μπορεί «να την περιγράψει [...] και να βιώσει ταυτόχρονα μια μεταιχμιακή σύγκρουση με αυτήν, καθώς θα την αντιμετωπίσει μέσα στον επικίνδυνο κόσμο της διπλότητας, μέσα σ' έναν κόσμο όπου το είναι και το φαίνεσθαι, το Καλό και το Κακό, εναλάσσονται ιλιγγιωδώς[681]». Το 2ο κεφάλαιο, ωστόσο, δεν είναι απλώς και μόνο σάτιρα.

Όπως παρατηρεί ο Δ. Αγγελάτος, η περιγραφή της γυναίκας της Ζάκυθος «δεν αφορά μόνο στην εξωτερική της μορφή, αλλά και στο ψυχικό βάθος αυτού του βασανισμένου πλάσματος»[682]. Πράγματι, ο ιερομόναχος δεν περιορίζεται να περιγράψει την εμφάνιση της γυναίκας ή τις εξωτερικές εκδηλώσεις του αποκλίνοντος ψυχικού της

[679]. Βλ. για παράδειγμα τον τρόπο εισαγωγής του ευθέως λόγου των χαρακτήρων και τη μη απάμβλυνση διαφορών (η διαφορά στην ερμηνεία για το πουκάμισο).
[680]. Στην τρίτη επεξεργασία του έργου η έννοια της παρηγοριάς επανεμφανίζεται, αυτή τη φορά στο στόμα του Διαβόλου: «εδώ κάτου, είπε, fino che dura 'sta machinetta, θέλει έχω και εγώ ο καημένος να παρηγορηθώ μαμουλίζοντας· το κακό σου είναι το καλό μου... ha fatto il giro del mondo e si consola d' aver trovata l' anima per eccelenza». (*Αναλυτική*, 155). Η γυναίκα πικραίνει τον ιερομόναχο, παρηγορεί τον Διάβολο. Ακόμη, όμως, η περιγραφή της είναι αυτή μέσω της οποίας ο μονολογιστής θα πολεμήσει να παρηγορηθεί.
[681]. Δ. Αγγελάτος, *Το αφανές ποίημα...*, ό.π., 231.
[682]. Ό.π., 62.

κόσμου. Χρησιμοποιεί μεθόδους διείσδυσης στο εσωτερικό των χαρακτήρων, που απαντούν σε έργα μυθοπλασίας, όπως η ψυχαφήγηση (στίχοι <18>, <<21>, <25>). Και, όπως θα δείξουμε στη συνέχεια, αυτό το οποίο ψυχαφηγείται να συμβαίνει στο ψυχικό βάθος της γυναίκας, επιτελεί σημαντικό ρόλο παράλληλα με την σατιρική απόβλεψη του κειμένου.

Ο χαρακτήρας της γυναίκας, όπως τον συνθέτει ο ιερομόναχος, παρουσιάζει σημαντικές διαφορές από εκείνον ο οποίος αναδύεται από τα λόγια και τις πράξεις της στα υπόλοιπα κεφάλαια. Δύο χαρακτηριστικές περιπτώσεις είναι οι εξής. Στον <21^{ο} > στίχο του 2^{ου} κεφαλαίου διαβάζουμε:

2/ <21>. «Και *όταν έβλεπε* στον ύπνο της το ωραίο κορμί της αδελφής της, *εξύπναε τρομασμένη*».

Στο 8^{ο} κεφάλαιο, όμως, η δυνατή και ογλήγορη φωνή πληροφορεί τον ιερομόναχο διαφορετικά πράγματα για τον τρόπο που λειτουργεί το μυαλό της γυναίκας και για τον τρόπο που λειτουργούν τα όνειρά της:

8<25>/ 4. «Και ιδού η πρώτη φωνή, η αγνώριστη, που μου' πε στο δεξί αυτί: «Η δύστυχη *θρέφει πάντα στο νου της* φούρκες, φυλακές, και Τούρκους που νικάνε, και Γραικούς οπού σφάζονται».
8<25>/ 5. »*Τούτη τη στιγμή βλέπει στον ύπνο της το πράγμα που πάντοτες απεθύμουνε*: ήγουν την αδελφή της που διακονεύει, και για τούτο την είδες τώρα που εχαμογέλασε».

Και στις δύο περιπτώσεις προφανής είναι η καθεαυτή ψυχολογική σημασία των ονείρων που βλέπει η γυναίκα. Στη δεύτερη όμως περίπτωση, το όνειρο αποτελεί εκπλήρωση των επιθυμιών της γυναίκας και της προσφέρει ικανοποίηση. Αντίθετα, ο ιερομόναχος στη σύνθεση του χαρακτήρα της εισάγει στο όνειρο της γυναίκας τη δυνατότητα αναγνώρισης της διαφοράς της από την αδελφή της· την αναγνώριση, δηλαδή, της άσχημης μορφής της έναντι του ωραίου κορμιού της άλλης γυναίκας. Με αυτό τον τρόπο, που παρουσιάζεται μάλιστα να έχει γενική ισχύ, το όνειρο φέρνει στη γυναίκα τρόμο και, βέβαια, πόνο.

Στα όνειρά της, σύμφωνα με την εικόνα της που κατασκευάζει ο ιερομόναχος, η γυναίκα, εμμέσως πλην σαφώς, «γνωρίζει» τον εαυτό της. Όχι όμως μόνο εκεί. Στον στίχο **2**<18>της περιγραφής, διαβάζουμε:

Και μολοντούτο, όταν ήτουν μοναχή, επήγαινε στο<ν> καθρέφτη και κοιτώντας εγέλουνε και έκλαιε.

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΡΑΤΑΣΟΥ

Διαφορετικά πάλι από αυτή την εικόνα της γυναίκας, όπως περιγράφεται στο 2ο κεφάλαιο, διαβάζουμε στο 10ο:

10<27>/ <8> Γιατί, τρέχοντας με το πουκάμισο, που το' χε κάμει κοντό από τη φιλαργυρία της, έπαιξε το μάτι της στο<ν> καθρέφτη,
10<27>/ <9> και εσταμάτηξε, και δεν εγνώρισε τον εαυτό της, και άπλωσε το δάχτυλό της και αναγέλασε:
10<27>/ <10> «Ω κορμί! Ω κορμί! Τι πουκάμισο! Ε! καταλαβαίνω εγώ· και ποιος πονηρός μπορεί να μου κρύψει τη<ν> πονηρία του; Εκείνο το πουκάμισο με κάνει να καταλάβω πως καμώνεται τρέλα, για να 'ν' έτοιμη να κριματίσει.
10<27>/ <11> »Αλλά ποιος να' ναι; Μα την αλήθεια που της μοιάζει ολίγο. Αα! είσ' εσύ μπομπόκορμο, βρωμοπόρνη, μυγόχεσμα του σπιταλιού, τσί<μ>πλα της γουρούνας, γαϊδούρα, κροπολόγα, σκατή!

Η γυναίκα αναγνωρίζει την απωθητικότητα της εικόνας στο καθρέφτη, αλλά δεν αναγνωρίζει σε αυτή την εικόνα του εαυτού της. Αντίθετα, στο 2ο κεφάλαιο (στίχος <18>) πληροφορούμαστε ότι η γυναίκα στις ιδιωτικές της στιγμές, γελούσε και έκλαιγε μπροστά στην εικόνα της. Πώς είναι δυνατόν να εξηγηθεί ο κλαυσίγελος της γυναίκας, και μάλιστα προτού αυτή χάσει το νου της (2/ <24> «Αλλά, μιλώντας πάντα για τα κακά των άλλων γυναικών, έσωσε ο νους της και επυρώθηκε»); Η γυναίκα, ως χαρακτήρας τον οποίο συνέθεσε ο ιερομόναχος, αναγνωρίζει την ασχήμια της και αυτό την οδηγεί στην τραγική αντίδραση του κλαυσίγελου. Σύμφωνα με το 2ο κεφάλαιο, η γυναίκα είχε την ικανότητα να μετατρέψει τον εαυτό της σε αντικείμενο παρατήρησης και στοχασμού, είχε την δυνατότητα να τον γνωρίσει, τουλάχιστον στην εξωτερική του απωθητικότητα, και βιώνε αυτές τις στιγμές *συνείδησης*, ως στιγμές πόνου[683].

[683]. Ο Ασλανίδης θεωρεί ότι εντοπίζει τη στιγμή κατά την οποία η γυναίκα αναγνωρίζει τον εαυτό της στη σκηνή του καθρέφτη πριν από τον αυτο- απαγχονισμό της. Ισχυρίζεται ότι ο ιερομόναχος παραγνωρίζει αυτό που βλέπει η γυναίκα. Σύμφωνα με την ανάγνωσή του, η γυναίκα δεν παρα-γνωρίζει την αδελφή της, αλλά αναγνωρίζει τον εαυτό της ως ρόλο. Έτσι, πάντα κατά τον Ασλανίδη, η γυναίκα πηγαίνει πίσω από τον καθρέφτη και δολοφονεί τον ρόλο, απελευθερώνοντας τον εαυτό της. Και παρατηρεί (ό.π., 54): «Αυτό το είδος ύπαρξης, που μοιάζει μάταιο αφού δεν κοστίζει λιγότερο από το γεγονός της ζωής της, είναι η στιγμή που ακούγεται η ποιητική διαφωνία δια μέσου των λέξεων του ιερομόναχου- *υπάρχει λοιπόν ένα κλωνί αλάτι μες στο θερμό*- και βλέπουμε ή, ακριβέστερα, *αναβλέπουμε δια της συνειδήσεως*». Αντιδιαστέλλει μάλιστα αυτή τη στιγμή αναγνώρισης στον καθρέφτη (που είναι τόσο μεταιχμιακή ώστε «κανείς δεν προλαβαίνει να θρηνήσει: η γτζ πάει άκλαυτη»· ό.π., 53) με τη σκηνή του καθρέφτη στο 2ο κεφάλαιο. Εκεί ο Ασλανίδης διαβάζει: «[...] επήγαινε στον καθρέφτη [...] και εθάρρειε πως είναι η ωραιότερη απ' όσες είναι στα Εφτάνησα». Τότε, η γτζ «εθάρρειε»· όπως η Αγαύη «εθάρρειε» (ό.π., 53, σημ.1). Το «κλωνί αλάτι» υπάρχει βέβαια. Κατά την άποψή μας, όμως, εντοπίζεται στο 2ο κεφάλαιο μέσω της ποιητικής δημιουργικότητας του ιερομόναχου. Εκεί η γυναίκα παρουσιάζεται να αναγνωρίζει την ασχήμια της και όχι απλώς να κλαίει, αλλά να γελά και να κλαίει. Από την άλλη, «κλωνί αλάτι», όπως το εννοεί ο ιερομόναχος, δηλαδή ως επιθυμία καλού, δεν εμφανίζεται παρά μόνο στον στίχο **5**<22>/ 4.

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΡΑΤΑΖΟΥ

Με βάση τα προηγούμενα, αντιλαμβανόμαστε την ουσιαστική διαφορά της γυναίκας ως χαρακτήρα της περιγραφής και της γυναίκας όπως αυτή αναδύεται από τις πράξεις και τα λόγια της. Η γυναίκα του 2ου κεφαλαίου είναι ένας χαρακτήρας με, έστω και στιγμιαίο, εαυτό, εξού και ο πόνος τον οποίο φέρεται να βιώνει. Η γυναίκα στο υπόλοιπο έργο είναι ένας χαρακτήρας που δεν στρέφεται ούτε μία στιγμή να παρατηρήσει ή να αξιολογήσει τον εαυτό της (από αυτή την άποψη, δεν συγκροτεί τον εαυτό της) και είναι σε θέση ακόμη και να έχει στιγμές ευχαρίστησης (π.χ. το χαμόγελο στο όνειρο). Η γυναίκα του 2ου κεφαλαίου παρουσιάζεται, χωρίς αμφιβολία, ως ένα πλάσμα εξαιρετικά κακό και απωθητικό. Ωστόσο, οι στιγμές του φόβου και του πόνου που της αποδίδονται, την καθιστούν ανθρώπινη, γιατί της επιτρέπουν ένα, έστω ελάχιστο, αντίκρυσμα του εαυτού[684].

Στο σημείο αυτό, ωστόσο, θα πρέπει να γίνει μία διευκρίνηση. Συγκρίνοντας τις παράλληλες περιπτώσεις του ονείρου και του κατοπτρισμού στο 2ο κεφάλαιο και στον οραματικό χρόνο, δεν υπονοούμε ότι ο οραματικός χρόνος έρχεται, κατά τον οποιοδήποτε τρόπο, να υπονομεύσει το 2ο κεφάλαιο. Η σύνθεση της περιγραφής της γυναίκας δεν απορρέει από τον οραματικό χρόνο ούτε ο οραματικός χρόνος από την σύνθεση της περιγραφής. Περιγραφή και όραμα διεκδικούν άλλης τάξης νομιμοποίηση. Η σύνθεση της περιγραφής είναι ως κείμενο άμεσα εξαρτημένο από την προοπτική του ιερομόναχου. Σε αυτό ο ιερομόναχος γράφει ως ποιητής, ενώ στα κεφάλαια που αφορούν στον οραματικό χρόνο γράφει ως μάρτυρας.

Γενικότερα, το δεύτερο κείμενο που γράφει ο ιερομόναχος, στο οποίο ενσωματώνεται η περιγραφή της γυναίκας, δεν συμπληρώνει ούτε διορθώνει την περιγραφή καθεαυτή. Περιγραφή και μαρτυρία συνυπάρχουν στο τελικό έργο σε διαλογική ένταση, γιατί υπακούουν σε διαφορετικές λογικές. Ο ιερομόναχος δεν μπορεί να παρηγορηθεί με αυτά που παρακολουθεί οραματικά. Η δική του παρηγορία είναι η ενεργητική απόκριση στο κακό δια της ποιητικής γραφής, η οποία είναι σάτιρα ενός χαρακτήρα εξαιρετικά απωθητικού και κακού, αλλά ανθρώπινου.

Δ7. Η ιδιοτυπία της *Γυναίκας της Ζάκυθος* στο πλαίσιο της μονοδραματικής κατηγορίας.

[684]. Παράλληλα με τους στίχους στους οποίους, μέσω της ψυχαφήγησης, αποδίδεται στην γυναίκα μια κάποια επίγνωση εαυτού, πρέπει να ληφθούν υπόψη και τα πέντε τελευταία βερσέτα. Εκεί παρατηρούμε να εισάγεται μία μορφή λογικής εξήγησης της στάσης της γυναίκας (βλ. τη χρήση της αιτιολογικής μετοχής και πρότασης: <24> «Αλλά, μιλώντας πάντα για τα κακά των άλλων γυναικών, έσωσε ο νους της και επυρώθηκε» <27> «Αλλά, επειδή αγρίκουνε που την έλεγαν άσκημη, εβλάφτηκε η φιλαυτία της, και εκριμάτισε»). Σε καμία περίπτωση βέβαια οι δομές αυτές δεν δικαιολογούν ηθικά ή αλλιώς τη γυναίκα, ωστόσο την φέρνουν εγγύτερα στο ανθρώπινο μέτρο. Αντίθετα, στα κεφάλαια όπου παρακολουθούμε τα λόγια και τις πράξεις της, η γυναίκα εμφανίζεται α-πάνθρωπη.

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΒΑΤΑΖΟΥ

Μονοπροοπτική λογική σημαίνει ότι οι μονολογιστές, όντας προσδιορισμένοι χωρικά, χρονικά, ως προς τις δραστηριότητές τους κ.λ.π. πληροφορούν και αξιολογούν από μία προοπτική περιορισμένη και εξαρτημένη από όλα όσα τους προσδιορίζουν. Έχουν περιορισμένη, δηλαδή *προοπτικοποιημένη* σχέση με το εγώ και τον κόσμο τους, τόσο αξιολογικά όσο και πληροφοριακά, και με αυτή την έννοια είναι συστατικώς και συνολικώς αναξιόπιστοι. Έτσι, δεν έχουμε βάση βεβαιότητας και εγγύησης για το σωστό ή το μοναδικό νόημα των λόγων τους. Η εξωτοπική θέση και γνωστική συγκρότηση των μονολογιστών δεν τους επιτρέπει να έχουν συνολική εποπτεία της πραγματικότητας των άλλων χαρακτήρων, του κόσμου τους ή της πραγματικότητας του ίδιου του εαυτού τους, δεδομένο που αφήνει ανοιχτή μόνο την τακτική της *κατανόησης*, προκειμένου να συλλάβουν με συνολικότερο τρόπο τα προηγούμενα.

Οι ποικίλες μεθοδεύσεις τις οποίες υιοθετούν, έναντι του προβλήματος της κατανόησης, προάγουν τον ατέρμονα και επισφαλή χαρακτήρα της. Η μονολογική σύνθεση διασφαλίζει το ότι μιλά μόνον ένας χαρακτήρας και παριστάνεται άμεσα μόνο μία προοπτική σε σχέση με το αντικείμενο του λόγου. Την ευθύνη για την παρουσίαση άλλων προοπτικών (αποσπασματικών ή διαθλασμένων από τη δική του προοπτική) την έχει ο ίδιος ο μονολογιστής. Οι μονολογιστές σε εκείνα τα μονοδραματικά κείμενα στα οποία δεσπόζει η μονοπροοπτική λογική (βλ. αναλυτικά στην ενότητα Γ7), δηλαδή στο είδος του δραματικού μονολόγου, παρουσιάζονται ως αναγνώστες, ερμηνευτές των άλλων χαρακτήρων, του κόσμου τους και του εαυτού τους.

Στη *Γυναίκα της Ζάκυθος*, οι επικοινωνιακές παράμετροι αξιοποιούνται μερικώς στην κατεύθυνση της μονοπροοπτικής λογικής. Συγκεκριμένα, είναι σαφές ότι ο μονολογιστής δεν αποτελεί αξιόπιστο υποκείμενο εκφοράς, ούτε από άποψη πληροφοριών ούτε από άποψη αξιολογική[685] (βλ. αναλυτικά στην ενότητα Δ4) και ότι η εξωτοπική γνωστική του συγκρότηση, του επιβάλλει την κατανοητική διαδικασία ως μοναδικό τρόπο προσέγγισης των άλλων (βλ. αναλυτικά στην ενότητα Δ3). Ήδη, όμως, με βάση αυτές τις παρατηρήσεις, ανακαλούνται οι διαφορές που διαπιστώθηκαν ανάμεσα στην αμιγή μονοπροοπτική αξιοποίηση των επικοινωνιακών παραμέτρων (ποιόν, γνωστική συγκρότηση και σύνθεση) και στην αξιοποιήσή τους στη *Γυναίκα της Ζάκυθος*. Οι ιδιοτυπίες του έργου (πάντα από την άποψη της δεσπόζουσας λογικής της μονοδραματικής κατηγορίας) μπορούν τώρα να συνοψισθούν.

---

[685]. Υπενθυμίζεται εδώ, ως παράδειγμα, η άποψη του Ασλανίδη ότι ο ιερομόναχος παραγνωρίζει τι βλέπει η γυναίκα της Ζάκυθος στον καθρέφτη. Κατά την άποψή μας, η δυνατότητα του μελετητή να κάνει αυτή την παρατήρηση απορρέει από την συνολική και συστατική αναξιοπιστία του υποκειμένου της εκφοράς. Ως προς την αξιολογική αξιοπιστία του ιερομόναχου, υπενθυμίζεται η διαφορά ανάμεσα στη δική του ερμηνεία για το κοντό πουκάμισο της γυναίκας και στην ερμηνεία της γυναίκας πάνω στο ίδιο θέμα.

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΒΑΤΑΖΟΥ

Χωρίς να θίγεται το καθεστώς του μονολογιστή ως συστατικά και συνολικά αναξιόπιστου υποκειμένου εκφοράς, εισάγεται στο έργο μία βάση πληροφοριακής και αξιολογικής βεβαιότητας. Υπενθυμίζεται ότι οι δύο μεταφυσικές εμφανίσεις, η θεά και η «δυνατή και ογλήγορη φωνή», είναι χαρακτήρες προσδιορισμένοι, με κύρος τόσο ως προς τις πληροφορίες τις οποίες μεταβιβάζουν όσο και ως προς τις κρίσεις που διατυπώνουν. Δεν λειτουργούν στο κείμενο ως φορείς προοπτικής (με την έννοια της περιορισμένης από το ποιόν πρόσληψης και αξιολόγησης της πραγματικότητας)· δεν μετέχουν επί ίσοις όροις με τους υπόλοιπους χαρακτήρες στη διαλογική σύσταση του κειμένου. Ο προσδιορισμένος χαρακτήρας του ποιού τους αξιοποιείται για να αποδοθεί κύρος στον λόγο τους.

Η κειμενική τους λειτουργία είναι μεσολαβητική και μεταβιβαστική. Οι δύο αυτές παρουσίες αποτελούν τους φορείς μίας βάσης πληροφοριακής και αξιολογικής βεβαιότητας, η οποία νομιμοποιεί την ιδέα, που υλοποιείται στην ατομική τύχη της γυναίκας και στην συλλογική περιπέτεια του εθνικού αγώνα. Η εισαγωγή της βάσης βεβαιότητας έχει σαν αποτέλεσμα να αποκτήσει κύρος (εννοείται στο πλαίσιο του λογοτεχνικού σύμπαντος) η ιδέα ότι η διχόνοια είναι αυτοκαταστροφική για τον φορέα της, μία ιδέα η οποία υλοποιείται, όπως αναφέρθηκε τόσο σε συλλογικό όσο και σε ατομικό επίπεδο.

Καθώς το έργο εμφανίζεται ως αποτέλεσμα της συγγραφικής δραστηριότητας του μονολογιστή, αναδιπλασιάζονται εσωτερικά τα επικοινωνιακά επίπεδα. Υπενθυμίζεται ότι το κείμενο, από τη σκοπιά του ιερομόναχου, είναι πρωτοβάθμια αρθρωμένο, με την εξαίρεση του 2^{ου} κεφαλαίου, το οποίο ανήκει στο πεδίο του πεποιημένου, είναι, δηλαδή, στο σύνολό του δευτεροβάθμια αρθρωμένο. Από την αναγνωστική σκοπιά, το κείμενο είναι δευτεροβάθμια αρθρωμένο, με την εξαίρεση του 2^{ου} κεφαλαίου το οποίο είναι επικοινωνιακά "τριτο"βάθμιο.

Αυτός ο εσωτερικός αναδιπλασιασμός επιτρέπει τον εγκιβωτισμό, στο πλαίσιο ενός μονοδραματικού έργου, ενός κειμένου (2^{ο} κεφάλαιο) το οποίο, θεωρημένο αυτοτελώς, θα εντασσόταν στην απαγγελτική κατηγορία. Παράλληλα, το καθεστώς του έργου ως γραπτού λόγου διευκολύνει την διηγηματική ανάπτυξή του, δηλαδή την έμφαση στους λόγους και στις πράξεις των χαρακτήρων. Η λογική της μονοπροοπτικότητας προϋποθέτει ότι δεσπόζει η προοπτική του μονολογιστή. Ο ιερομόναχος αποτελεί την ενοποιούσα αρχή που συναρθρώνει το διάσπαρτο υλικό της δευτεροβάθμιας πραγματικότητας.

Όμως, η σύνθεση του κειμένου είναι τέτοια, που όχι μόνο δεν αποσιωπούνται οι έτερες προοπτικές, αλλά ακμάζουν. Ο τρόπος σύνθεσης του έργου σε συνδυασμό με την εισαγωγή της αρχής της βεβαιότητας, διευκόλυνε την υλοποίηση της ιδέας που συνέχει το έργο (: το διαλυτικό στοιχείο, η διχόνοια οδηγεί στην πτώση): α) σε ατομικό *και* σε

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΡΑΤΑΖΟΥ

συλλογικό επίπεδο και β) από υποκειμενική και από αντικειμενική σκοπιά. Ο ιερομόναχος μαρτυρεί και γράφει την ιδέα, όπως την διαπιστώνει στο αντικείμενο (: στους χαρακτήρες μέσα στη δράση). Οι ίδιοι οι χαρακτήρες, όμως, αναδύονται ως υποκείμενα, καθώς ενεργούν και παρουσιάζονται ως φορείς λόγου (: η δράση μέσα στους χαρακτήρες).

Η αξιοποίηση της εξωτοπικής γνωστικής συγκρότησης του μονολογιστή για την ανάδειξη του διαλογοποιητικού στοιχείου είναι η επικοινωνιακή όψη του κειμένου που το φέρνει εγγύτερα, από ειδολογική άποψη, στον δραματικό μονόλογο. Η ιδιοτυπία, ωστόσο, του συγκεκριμένου κειμένου έγκειται στο ότι η διαλογοποιητική διαδικασία δεν αναδεικνύεται αποκλειστικά από τη σκοπιά του μονολογιστή, αλλά και από τη σκοπιά των χαρακτήρων για τους οποίους κάνει αυτός λόγο. Η εσωτερική διαλογοποίηση (η ερμηνευτική διασταύρωση προοπτικών με άλλες προοπτικές σε συμφραστική και αποκριτική βάση) διατρέχει όχι μόνο τον λόγο του ιερομόναχου αλλά και τον λόγο των άλλων χαρακτήρων. Αυτό καθίσταται δυνατό, μέσω της σύνθεσής του (μονολογική σύνθεση στην οποία εισχωρούν εκτενώς ο λόγος και οι πράξεις των άλλων χαρακτήρων). Έτσι, στο έργο στοιχειοθετείται μία εικόνα του καθεστώτος της αλήθειας, ως γενικευμένης διαλογικότητας. Όμως, στην ανθρώπινη αλήθεια παραστέκει η ποιητική αλήθεια της περιγραφής, την οποία συνθέτει ο ιερομόναχος και η αποκαλυπτική αλήθεια του οράματος.

Η *Γυναίκα της Ζάκυθος* διεκδικεί μιαν ιδιότυπη "πολυ"προοπτικότητα. Όπως, δείξαμε (ενότητα Γ7) η παρουσίαση πολλαπλών προοπτικών σε συνθετικά έργα της μονοδραματικής κατηγορίας απασχόλησε κορυφαίους ποιητές του είδους του δραματικού μονολόγου. Ωστόσο, διαπιστώνονται ουσιώδεις διαφορές ανάμεσα σε έργα όπως το *The Ring and the Book*, τους *Σκλάβους Πολιορκημένους* από τη μία πλευρά και τη *Γυναίκα της Ζάκυθος* από την άλλη. Αυτά τα έργα προϋποθέτουν τον διαχωρισμό των προοπτικών και την αυτοτελή παρουσίασή τους. Είναι σειρές μονολόγων και μονολογιστών που διεκδικούν την αλήθεια και την νομιμοποίησή τους έναντι των άλλων. Στη *Γυναίκα της Ζάκυθος* ο ίδιος ο μονολογιστής, ως ποιητής, αναλαμβάνει να φέρει σε πέρας την παρουσίαση πολλαπλών προοπτικών στο πλαίσιο της δικής του προοπτικής.

Στο έργο *The Ring and the Book* προωθείται η ιδέα της γενικευμένης διαλογικότητας και ο πάντα ενδεχόμενος χαρακτήρας των αληθειών, ενώ στους *Σκλάβους Πολιορκημένους*, προωθείται μία μορφή βεβαιότητας, προσδιορισμένη πραγματολογικώς. Στη *Γυναίκα της Ζάκυθος* συνυπάρχουν είδη αλήθειας, που νομιμοποιούνται με διαφορετικό τρόπο: οι ενδεχόμενες αλήθειες του μονολογιστή και των χαρακτήρων· η ποιητική αλήθεια· η αποκαλυπτική αλήθεια.

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΒΑΤΑΣΟΥ

ΕΝ ΕΙΔΕΙ ΕΠΙΛΕΓΟΜΕΝΩΝ

Η κριτική κατά το δεύτερο ήμισυ του 19ου αιώνα ήρθε αντιμέτωπη με το κατεξοχήν ανοικτό από ερμηνευτική άποψη ποιητικό είδος του δραματικού μονολόγου. Ένα είδος το οποίο βάσει του ορίζοντα προσδοκιών της εποχής φαινόταν σκοτεινό, αποσπασματικό και χωρίς ευδιάκριτη ηθική (ή άλλου τύπου) θέση που θα αιτιολογούσε την ύπαρξή του. Η κριτική εντούτοις κατόρθωσε να κωδικοποιήσει μια σειρά βασικών χαρακτηριστικών του.

Ένα μέρος της κριτικής του 20ου αιώνα περιχαράκωσε ιστορικά και λογοτεχνικά το είδος, εμμένοντας, από άποψη υλικού, στην αγγλική ποίηση και διευρύνοντας τον ιστορικό ορίζοντα μελέτης του μόνο στην κατεύθυνση της ποίησης μετά τους βικτωριανούς, με ερμηνευτικές, δηλαδή, παραχωρήσεις στην ποίηση του μοντερνισμού. Αντίθετα, η κριτική που επιχείρησε να διευρύνει το συγκριτολογικό πλαίσιο στην κατεύθυνση του λογοτεχνικού παρελθόντος και συνεξέτασε υλικό από άλλες λογοτεχνίες πέραν της αγγλικής, διείδε την ύπαρξή του πριν από τον 19ου αιώνα.

Η σημαντικότερη, ωστόσο, συνεισφορά της υπήρξε η μελέτη της εντύπωσης διαλόγου που δημιουργεί ο δραματικός μονόλογος, μολονότι δεν κατόρθωσε να εντοπίσει την προέλευσή του, τοποθετώντας την άλλοτε στην ύπαρξη εγγεγραμμένου κειμενικά αποδέκτη και άλλοτε στη σχέση μονολογιστή- αναγνώστη.

Παράλληλα, ανέδειξε το γεγονός ότι δεν εντάσσεται στα κατοχυρωμένα γραμματολογικώς γένη, κάτι που διευκόλυνε τη δική μας θεώρηση του δραματικού μονολόγου ως είδους της "αφανούς" μονοδραματικής ποιητικής κατηγορίας.

Ο δραματικός μονόλογος είναι το σημαντικότερο από τα μονοδραματικά ποιητικά είδη, καθώς το πλήθος των περιστάσεων και των επιμέρους θεμάτων που συγκροτούν το εκάστοτε κειμενικό υλικό δραματοποιούνται με τους όρους μιας επικοινωνιακής λογικής διαλογικότητας. Η έμφαση, δηλαδή, βρίσκεται σε έναν προοπτικοποιημένο λόγο, χωρίς γνωστικό ή αξιολογικό πλεονέκτημα, ο οποίος διεκδικεί, αμυνόμενος ή επιτιθέμενος έναντι μιας έτερης προοπτικής (ή ακόμη αναζητώντας την ενίσχυσή της) μια πάντα αβέβαιη και ενδεχόμενη αλήθεια. Αυτά τα χαρακτηριστικά τον καθιστούν το κατεξοχήν λειτουργικό μονοδραματικό είδος για τις αναζητήσεις του σύγχρονου ανθρώπου.

Μείζονα ποιητικά κείμενα της περιόδου από τον Δ. Σολωμό και τον Αθηναϊκό Ρομαντισμό ώς τη γενιά του '30 είναι δυνατόν να εγγραφούν στο συγκεκριμένο είδος. Η θεωρήσή τους ως δραματικών μονολόγων ανοίγει νέες ερμηνευτικές δυνατότητες και εμπλουτίζει την ίδια τη θεωρία και την ιστορία του είδους.

Παράλληλα, η προσέγγισή τους από τη σκοπιά του ειδολογικού καθεστώτος τους ως δραματικών μονολόγων συμβάλλει στην εκτίμηση της ποιητικής τους λειτουργικότητας

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΒΑΤΑΖΟΥ

στη βάση κριτηρίων τα οποία συνάδουν προς τον ιδιαίτερο τύπο ποιητικότητάς τους, και όχι κριτηρίων που αντλούνται από άλλα ποιητικά είδη.

Έργα όπως το *The Ring and the Book* του Browning και οι *Σκλάβοι Πολιορκημένοι* του Βάρναλη, με θεματικό και αξιακό πυρήνα τους την κρίση και με δομική βάση τους τον δραματικό μονόλογο διευρύνουν τη λογική του είδους. Στην περίπτωση του *The Ring and the Book*, η μετάθεση μιας στιγμής βεβαιότητας στην ποιητική αλήθεια καθιστά ανέφικτη τη βεβαιότητα σε ατομικό επίπεδο, καθώς οι επικοινωνιακοί όροι υλοποίησης αυτής της στιγμής (: η Ποίηση λέει την Αλήθεια στην Ανθρωπότητα) είναι εν πολλοίς αποπροσωποποιημένοι. Αυτό που όντως επιτυγχάνεται στη συγκεκριμένη σύνθεση είναι η ανάδειξη του γενικευμένου χαρακτήρα της λογικής της αβεβαιότητας και των ενδεχομένων.

Από την άλλη πλευρά, οι *Σκλάβοι Πολιορκημένοι* συνδυάζουν τη λογική της αβεβαιότητας με τη λογική μιας βέβαιης αλήθειας (προσδιορισμένης με πραγματολογικούς όρους), στη βάση των διαδοχής όχι αποκλειστικά δραματικών μονολόγων, αλλά και μονολόγων που ανήκουν στα άλλα μονοδραματικά είδη.

Η *Γυναίκα της Ζάκυθος* συγκροτείται στο όριο ανάμεσα στη λογική της αβεβαιότητας, των ενδεχομένων, και σε μια λογική που ανιχνεύει τη δυνατότητα διατύπωσης πολλαπλών τύπων αλήθειας· της υπερβατικής και της ποιητικής αλήθειας. Διαφορετικά από τους *Σκλάβους Πολιορκημένους*, έργο το οποίο δομείται στη βάση της εναλλαγής μονολογιστών, η σολωμική σύνθεση επιτυγχάνεται στο πλαίσιο του λόγου ενός και μόνου υποκειμένου της εκφοράς.

Στο πεδίο της ποιητικής δικαιοσύνης και κρίσης, συνυφαίνονται η θεϊκή και η ανθρώπινη δικαιοσύνη και κρίση, χωρίς να συμβιβάζονται ή να υποτάσσονται η μία στην άλλη. Η δέσμευση την οποία υποβάλλει στον αναγνώστη η *Γυναίκα της Ζάκυθος* δεν αφορά τόσο στο περιεχόμενο της κρίσης που θα διατυπώσει ο ίδιος όσο στο αναπόδραστο αίτημα διατύπωσής της.

Με αυτά τα δεδομένα, η αποτίμηση του κορυφαίου αυτού έργου είναι εφικτή με ορίζοντα αφενός την ιδιαίτερη λογική του δραματικού μονολόγου και αφετέρου μείζονα συνθετικά έργα που διευρύνουν τα όρια της λογικής του συγκεκριμένου είδους.

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΡΑΤΑΣΟΥ

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ[686]

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΡΑΤΑΣΟΥ

[686]. Με αστερισκό δηλώνονται μελέτες που προϋποτίθενται στην εργασία, αλλά στις οποίες δεν γίνεται αναφορά.

Κείμενα.

Άβλιχος Μικελής, *Ποιήματα,* Αθήνα, τυπ. Ζάβρα αφών Βασιλείου, 1959.

Άγρας Τέλλος, *Τριαντάφυλλα μιανής ημέρας*, επ. Κ. Στεργιόπουλος, Αθήνα, Φέξης, 1965.

Αμλέτος. Τραγωδία Σαικσπείρου, μετ. Ιακ. Πολυλά, εισ. Δ. Πολυχρονάκης, φιλ. επιμ. Μάρα Γιαννή, Αθήνα, Ιδεόγραμμα, 2000.

Αριστοτέλους. *Περί Ποιητικής*, μετ. Σ. Μενάρδος, εισ.- κείμ.- ερμ. Ι. Συκουτρής, Αθήνα, Βιβλιοπωλείο της Εστίας, [χ.χ].

A Book of English Poetry. From Chaucer to Rossetti, εκδ. G. B. Harrison, Middlesex, Penguin Books, 1950 (α' έκδ. 1937).

Βαβούρης Σταύρος, *Ποιήματα,* Αθήνα, Ερμής, 1977.

Βαβούρης Σταύρος, *Πού πάει, πού με πάει αυτό το ποίημα,* Αθήνα, Ερμής, 1985.

Βαλαωρίτης Αριστοτέλης, *Β' Ποιήματα και πεζά*, επιλ.- φιλ. επιμ. Γ. Π. Σαββίδης, Ελένη Τσαντσάνογλου, Αθήνα, Ίκαρος, 1982.

Βάρναλης Κώστας, *Ποιητικά,* Αθήνα, Κέδρος, 1985 (α' έκδ. 1956).

Βάρναλης Κώστας, *Ελεύθερος κόσμος,* Αθήνα, Κέδρος, 1982 (α' έκδ. 1965).

Βάρναλης Κώστας, *Οργή λαού και άλλα μεταθανάτια ποιήματα*, επιμ. Γ.Π. Σαββίδης, Αθήνα, Κέδρος, 1983 (α' έκδ. 1975).

Βηλαράς Ιωάννης, *Ποιήματα*, φιλ. επιμ. Γ. Ανδρειωμένος, Αθήνα, Νεοελληνική Βιβλιοθήκη- Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, 1995.

Βιζυηνός Γεώργιος, *Άπαντα ποιήματα,* Αθήνα, Πάπυρος Πρεσς, [χ.χ].

Βλαστός Πέτρος, *Η Αργώ και άλλα ποιήματα,* Oxford University Press, 1921.

Βρεττάκος Νικηφόρος, *Τα ποιήματα*, τ. Α', Αθήνα, Τρία φύλλα, 1981.

Blake. *Complete Writings with variant readings,* έκδ. G. Keynes, Οξφόρδη- Νέα Υόρκη, Oxford University Press, 1992 (α' έκδ. 1966).

Browning Robert, *The Poems*, τόμ. Α', έκδ. J. Pettigrew, συμπλ. Th. J. Collins, Λονδίνο, Penguin Books, 1981.

Browning Robert, *The Ring and the Book*, έκδ. R. D. Altick, Λονδίνο, Penguin Books, 1990 (Penguin Education, 1971).

Browning Robert, «Ο επίσκοπος παραγγέλλει τον τάφο του στην εκκλησία της Σάντα Πρασέντε. Ρώμη, 16ος αιών», μετ. Άρ. Μπερλής: «Ο "Επίσκοπος" του Robert Browning»: *Πρακτικά τρίτου συμποσίου ποίησης. Αφιέρωμα στον Κ. Π. Καβάφη. Πανεπιστήμιο Πατρών 1-3 Ιουλίου 1983,* Αθήνα, Γνώση, 1984, 349- 354.

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΡΑΤΑΣΟΥ

Browning Robert, «Η τελευταία μου δούκισσα- Αντρέα ντελ Σάρτο (επονομαζόμενος "ο αλάνθαστος ζωγράφος")», μετ. Άρ. Μπερλής, *λόγου χάριν* 4 (Καλ. 1996), 115- 116, 116- 123.

Γιοφύλλης Φώτος, *Ποίηση μισού αιώνα. 1906- 1956*, Αθήνα, Το Ελληνικό Βιβλίο, 1964.

Γρυπάρης Ιωάννης, *Άπαντα τα πρωτότυπα με τα μικρά μεταφράσματα*, έκρ. Γ. Βαλέτας, Αθήνα, Δωρικός, 1967 (α' έκδ. 1952).

Cicero, *Ad C. Herennium. De ratione dicendi Rhetorica ad Herennium)*, μετ. H. Caplan, Cambridge- Massachusetts, Harvard University Press, 1989 (α' έκδ. 1954).

Δενέγρης Τάσος, «Μιλάει ο αγριόχοιρος», *Ποίηση* 15 (Άνοιξ.- Καλ. 2000), 4-5.

*«Διδύμου Κληρικού ελαχίστου προφήτου της Υπερκαλύψεως βιβλίον μοναδικόν», μετ.- σημ.- προλ. Α. Μπελεζίνης, *Σπείρα* 1, 2-3 (Καλ. 1984, Φθιν. Χειμ. 1984), 3- 36, 5- 42 (α' λατ. έκδ. 1815).

Διονυσίου Σολωμού *Άπαντα*, τόμ. Α': *Ποιήματα*, επιμ.- σημ. Λ. Πολίτης, Αθήνα, Ίκαρος, 1986 (α' έκδ. 1948).

Διονυσίου Σολωμού *Άπαντα*, τόμ. Β': *Πεζά και ιταλικά*, έκδ. - σημ. Λ. Πολίτης, Αθήνα, Ίκαρος, 1998 (α' έκδ. 1955).

Διονυσίου Σολωμού *Άπαντα*, τόμ. Β': *Παράρτημα. Ιταλικά (ποιήματα και πεζά)*, μετ. Λ. Πολίτης- Γ. Ν. Πολίτης, Αθήνα, Ίκαρος, 1991 (α' εκδ 1960).

Διονυσίου Σολωμού Αυτόγραφα Έργα, τ. Α': Φωτοτυπίες, τ. Β': Τυπογραφική μεταγραφή, εκδ. Λ. Πολίτης, Θεσσαλονίκη, Α.Π.Θ., 1964.

Διονυσίου Σολωμού *Άπαντα*, τόμ. Γ': *Αλληλογραφία*, επιμ.- μετ.- σημ. Λ. Πολίτης, Αθήνα, Ίκαρος, 1991.

Διονυσίου Σολωμού *Ποιήματα και πεζά*, επιμ. - εισ. Στ. Αλεξίου, Αθήνα, Στιγμή, 1994.

Διονυσίου Σολωμού *Αυτόγραφα Έργα*, τεύχ. Α'- Β': *Η Γυναίκα της Ζάκυθος*, επιμ.: Λ. Πολίτης, Ελένη Τσαντσάνογλου, Αθήνα, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης- Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης- Εθνικό Κέντρο Βιβλίου, 1998[2].

Δροσίνης Γεώργιος, *Άπαντα*, τ. Α': *Ποίηση (1888[1880]- 1902)*, φιλ. επιμ. Γ. Παπακώστας, Αθήνα, Σύλλογος Προς Διάδοσιν Ωφελίμων Βιβλίων, 1995.

Δροσίνης Γεώργιος, *Άπαντα*, τ. Β': *Ποίηση (1903- 1922)*, φιλ. επιμ. Γ. Παπακώστας, Αθήνα, Σύλλογος Προς Διάδοσιν Ωφελίμων Βιβλίων, 1996.

Δροσίνης Γεώργιος, *Άπαντα*, τ. Γ': *Ποίηση (1923- 1940)*, φιλ. επιμ. Γ. Παπακώστας, Αθήνα, Σύλλογος Προς Διάδοσιν Ωφελίμων Βιβλίων, 1996.

Εγγονόπουλος Νίκος, *Ποιήματα*, τ. Β', Αθήνα, Ίκαρος, 1977.

Ελύτης Οδυσσέας, *Μαρία Νεφέλη*, Αθήνα, Ίκαρος, 1989 (α' έκδ. 1978).

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΡΑΓΑΣΟΥ

Εμμανουήλ Καίσαρ, *Ποιήματα*, επιμ. Κ. Στεργιόπουλος, Αθήνα, Πρόσπερος, 1980.

Fauriel Claude, *Ελληνικά δημοτικά τραγούδια*, τ. Α': *Η έκδοση του 1824- 25*, εκδ. επιμ. Α. Πολίτης, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 1999.

Fielding Henry, *Η ιστορία του Τομ Τζόουνς, ενός έκθετου*, τόμ. Α'- Β', εισ.- μετ.- σημ. Έφη Καλλιφατίδη, Αθήνα, Gutenberg, 1993.

Fontanier Pierre, *Figures du discours*, προλ. G. Genette, Παρίσι, Flammarion, 1977 (α' έκδ. πρώτου μέρους 1821, α' έκδ. δεύτερου μέρους 1827).

Ζαλοκώστας Γεώργιος, *Τα Άπαντα*, Αθήνα, Φέξης, 1903.

Θασίτης Πάνος Κ, *Τα ποιήματα. 1946- 1979*, Θεσσαλονίκη, Παρατηρητής, 1990.

«Θεοκρίτου Ειδύλλια. Ειδύλλιον Β'. Φαρμακεύτριαι», μετ. Γ. Καλοσγούρος, *Παρνασσός* ΙΔ' (1891), 424- 429.

Καββαδίας Νίκος, *Μαραμπού*, [1930], Αθήνα, Κέδρος, 1984 (α' έκδ. 1975).

Καβάφης Κ.Π., *Ανέκδοτα πεζά κείμενα*, (εισ.- μετ.: Μιχ. Περίδης) Αθήνα, Φέξης, 1963.

Καβάφης Κ. Π., *Τα ποιήματα*, τ. Α': *1897- 1918*- Β': *1919- 1933*, φιλ. επιμ. Γ. Π. Σαββίδης, Αθήνα, Ίκαρος, 1991 (α' τυπ. έκδ. 1963).

Καβάφης Κ. Π., *Αποκηρυγμένα ποιήματα και μεταφράσεις. 1886- 1898*, φιλ. επιμ. Γ. Π. Σαββίδης, Αθήνα, Ίκαρος, 1983.

Καβάφης Κ. Π., *Κρυμμένα ποιήματα. 1877;- 1923*, φιλ. επιμ. Γ. Π. Σαββίδης, Αθήνα, Ίκαρος, 1993.

Καβάφης Κ. Π., *Ατελή ποιήματα. 1918- 1932*, φιλ. εκδ.- σχολ. Renata Lavagnini, Αθήνα, Ίκαρος, 1994.

Καρασούτσας Ιωάννης, *Η Βάρβιτος ήτοι συλλογή των λυρικών αυτού ποιημάτων*, Αθήνα, τυπ. Π. Σούτσα- Α. Κτενά, 1860.

Καρέλλη Ζωή, *Τα ποιήματα*, τ. Α': *1940- 1955*, Αθήνα, Οι Εκδόσεις των Φίλων, 1990 (α' έκδ. 1973).

Καρέλλη Ζωή, *Τα ποιήματα*, τ. Β': *1955- 1973*, Αθήνα, Οι Εκδόσεις των Φίλων, 1994 (α' έκδ. 1973).

Καρύδης Σοφοκλής, *Η Λύρα ήτοι συλλογή διαφόρων ποιημάτων*, τυπ. Γκαρπόλα, Αθήνα, 1849.

Καρύδης Σοφοκλής, *Σατυρικά ποιήματα. Χαρακτήρες*, Αθήνα, [χ.έ.], 1876.

Κόκκος- Τσακασιάνος, *Ποιήσεις- Έργα*, Αθήνα, Εταιρεία Ελληνικών Εκδόσεων, [χ.χ].

Κορνάρος Βιτσέντζος, *Ερωτόκριτος*, επιμ. Στ. Αλεξίου, Αθήνα, ΝΕΒ- Εστία, 1995 (α' έκδ. 1985).

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΡΑΤΑΣΟΥ

Λαπαθιώτης Ναπολέων, *Ποιήματα*, σειρ. Ελληνική Λογοτεχνία, Θεσσαλονίκη, Ζήτρος, 1997.

Λασκαράτος Ανδρέας, *Ποιήματα*, εισ. - επιμ. Εμμ. Ι. Μοσχονάς, Αθήνα, Οδυσσέας, 1981.

Λεοντάρης Βύρων, *Ψυχοστασία. (Ποιήματα 1949- 1976)*, Αθήνα, Ύψιλον, 1993.

Λούντζης Νικόλαος, «Νικολού Κουτούζη έμμετρα (ανέκδοτα ή περικομμένα), *Περίπλους* 17- 18 (Άνοιξ.- Καλ. 1988), 15- 39.

Lodge David, *Therapy. A Novel*, Λονδίνο, Penguin Books, 1996 (α' έκδ. 1995).

Μαβίλης Λορέντζος, *Τα ποιήματα*, φιλ. επιμ. Γ. Ι. Αλισανδράτος, Αθήνα, Νεοελληνική Βιβλιοθήκη- Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, 1990.

Mackridge Peter, «Ο Σολωμός μεταξύ πολυγλωσσίας και μονογλωσσίας», *Ζητήματα ιστορίας νεοελληνικών γραμμάτων. Αφιέρωμα Κ.Θ. Δημαρά*, Θεσσαλονίκη, Παρατηρητής, 1994, 257- 264.

Μαλακάσης Μιλτιάδης, *Άπαντα*, τ. Α': *Τα Ποιήματα*, επιμ. Γ. Βαλέτας, Αθήνα, Alvin Redman Hellas, 1964.

Μαλάνος Τίμος, *Ρόδα θαλάμου και άλλα ποιήματα*, Θεσσαλονίκη, 1979.

Μανούσος Αντώνιος, *Λυρικά ποιήματα. Αναμνήσεις*, Αθήνα, τυπ. Ελληνικής Ανεξαρτησίας, 1876.

Μαρκοράς Γεράσιμος, *Ποιήματα*, φιλ. επιμ. Π. Δ. Μαστροδημήτρης, Αθήνα, Νεοελληνική Βιβλιοθήκη- Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, 1988.

Μαυρογιάννης Γεράσιμος, *Λυρικαί ποιήσεις*, Κεφαλληνία, τυπ. Κεφαλληνία, 1849.

Μελισσάνθη, *Οδοιπορικό. Ποιήματα 1930- 1984*, Αθήνα, Καστανιώτης, 1986.

Μπλάνας Γιώργος, *Η απάντησή του*, Αθήνα, Νεφέλη, 2000.

Μπλάνας Γιώργος, *Επεισόδιο. Ένα πολιτικό ποίημα*, Αθήνα, Νεφέλη, 2002.

Μπόρχες Χόρχε Λουίς, *Η ιστορία της νύχτας και άλλα ποιήματα*, μετ. Δ. Καλοκύρης, Αθήνα, Ύψιλον, 1988.

Μπόρχες Χόρχε Λουίς, *Μυθοπλασίες*, μετ. Δ. Καλοκύρης, Αθήνα, Ύψιλον, 1990.

Μπρόουνιγκ Ρόμπερτ, «Ο κύριος Σλάνττζ, το μέντιουμ», μετ. Ζωή Καρέλλη, *Κοχλίας* 4 (Μάρτ. 1946), 64- 65, ανατύπ. σειρ. Τα Ελληνικά Περιοδικά ΙΙΙ. Περιοδικά του 20ου Αιώνα 5, Αθήνα, Ε.Λ.Ι.Α., 1983.

Μυρτιώτισσα, *Άπαντα*, προλ. Τ. Αθανασιάδης, εισ. Αντρ. Καραντώνης, Αθήνα, Alvin Redman Hellas, 1965.

Οι μίμοι του Ηρώνδα, έκδ. Β. Γ. Μανδηλαράς, Αθήνα, Καρδαμίτσας, 1986 (α' 1978).

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΡΑΤΑΣΟΥ

Ορφανίδης Θεόδωρος, *Τα Άπαντα*, Αθήνα, Φέξης, 1915.

Παλαμάς Κωστής, *Άπαντα*, τ. 1, Αθήνα, Μπίρης, 1972.

Παλαμάς Κωστής, *Άπαντα*, τ. 5, 9, 10, 13, 14, 17, 18, 21, Αθήνα, εκδ. Α/ φών Γ. Βλάσση, χ.χ.

Πανάς Παναγιώτης,*Έργα αργίας*, Αθήνα, τυπ. Ενώσεως, 1883.

Παπαντωνίου Ζαχαρίας, *Τα θεία δώρα*, [1931], Αθήνα, Βιβλιοπωλείο της Εστίας, 1976.

Παπατσώνης Τάκης Κ., *Εκλογή Α'. Ursa minor. Εκλογή Β'*, Αθήνα, Ίκαρος, 1988 (*Εκλογή Α'* 1934, *Ursa Minor* 1944, *Εκλογή Α'. Ursa minor* 1962, *Εκλογή Β'* 1962).

Πασαγιάννης Σπήλιος, *Άπαντα. Ποιήματα- Πεζογραφήματα- Μεταφράσματα- Γράμματα*, αναστ. Γ. Βαλέτας, Αθήνα, Πηγή, 1965.

Πλάτων, *Πολιτεία (ή περί δικαίου)*, τόμ. Β', εισ.- μετ.- σχόλ. φιλ. ομάδα Κάκτου, σειρ. «Οι Έλληνες» 67, Αθήνα, Κάκτος, 1992

Πορφύρας Λάμπρος, *Τα ποιήματα (1894- 1932)*, φιλ. επιμ. Ελένη Πολίτου- Μαρμαρινού, Αθήνα, Νεοελληνική Βιβλιοθήκη- Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, 1993.

Προβελέγγιος Αριστομένης, *Ποιήματα παλαιά και νέα*, τ. Α', Αθήνα, Εστία, 1896.

Προβελέγγιος Αριστομένης, *Ποιήματα*, Αθήνα, Εστία, 1916.

Προυστ Μαρσέλ, *Αναζητώντας τον χαμένο χρόνο*, τόμ. XII: *Η φυλακισμένη*, μετ. Π. Α. Ζάννας, Αθήνα, Ηριδανός.

Pope Alexander, *Poetical Works*, εκδ. H. Davis, εισ. P. Rogers, Οξφόρδη- Νέα Υόρκη, Oxford University Press, 1990 (α' έκδ. 1966).

Ραγκαβής Ρ. Αλέξανδρος, *Ποιήματα*, [χ.τ.ε.], Εταιρεία Ελληνικών Εκδόσεων, [χ.χ].

Ρίτσος Γιάννης, *Ποιήματα (1930-60)*, τ. Α', Αθήνα, Κέδρος, 1991 (α' έκδ. 1961).

Ρίτσος Γιάννης, *Ποιήματα (1930-60)*, τ. Β', Αθήνα, Κέδρος, 1990, (α' έκδ. 1961).

Ρίτσος Γιάννης, *Ποιήματα (1930-60)*, τ. Γ', Αθήνα, Κέδρος, 1982 (α' έκδ. 1964).

Ρίτσος Γιάννης, *Ποιήματα (1938-71)*, τ. Δ', Αθήνα, Κέδρος, 1992 (α' έκδ. 1975).

Ρίτσος Γιάννης, *Τέταρτη διάσταση*, Αθήνα, Κέδρος, 1985 (α' έκδ. 1978).

Rimbaud Arthur, *Oeuvres Complètes. Correspondance*, έκδ. L. Forestier, Παρίσι, Éditions Robert Laffont, 1992.

Σαραντάρης Γιώργος, *Ποιήματα (Ελληνική περίοδος 1931- 40)*, τ. Γ': 1933- 35, παρ.- εισ.- επιμ.- σχόλ.- σημ. Γ. Γ. Μαρινάκης, Αθήνα, Gutenberg, 1987.

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΡΑΤΑΣΟΥ

Σεφέρης Γιώργος, *Ποιήματα*, φιλ. επιμ. Γ. Π. Σαββίδης, Αθήνα, Ίκαρος, 1985 (1972[8] με προσθήκες και στιχαρίθμηση).

Σικελιανός Άγγελος, *Άπαντα. Λυρικός βίος*, τ. Β', φιλ. επιμ. Γ. Π. Σαββίδης, Αθήνα, Ίκαρος, 1981 (α' έκδ. 1966).

Σικελιανός Άγγελος, *Άπαντα. Λυρικός βίος*, τ. Ε', φιλ. επιμ. Γ. Π. Σαββίδης, Αθήνα, Ίκαρος, 1992 (α' έκδ. 1968).

Σινόπουλος Τάκης, *Συλλογή Ι. 1951- 1964*, Αθήνα, Ερμής, 1986 (α' έκδ. 1976).

Σολωμού *Ανέκδοτα Έργα*, έκδ.- σημ. Κ. Καιροφύλας, Αθήνα, Στοχαστής, 1927.

Σολωμού *Η Γυναίκα της Ζάκυνθος*, έκδ. Λ. Πολίτης, Αθήνα, Ίκαρος, 1983 (α' έκδ. 1944).

Σολωμός Διονύσιος, *Η Γυναίκα της Ζάκυθος. Όραμα του Διονυσίου ιερομόναχου εγκατοίκου εις ξωκλήσι Ζακύνθου*, εισ.- αναλ.- εκδ.- σημ., σχολ.: Ελένη Τσαντσάνογλου, Ηράκλειο, Βικελαία Δημοτική Βιβλιοθήκη, 1991.

Σουρής Γεώργιος, *Άπαντα*, τ. Α'-Δ', Αθήνα, εκδ. Κουτσουμπός, 1971.

Σούτσος Αλέξανδρος, *Πανόραμα της Ελλάδος ή συλλογή ποικίλων ποιηματίων*, Λειψία, Jacob Weber, 1835.

Σούτσος Αλέξανδρος, *Άπαντα*, προλ.- επιμ. Ν. Κουντρομιχάλης, Αθήνα, εκδ. Μπούρα-Κοσμαδάκη, 1963.

Shelley Percy Bysshe, *Selected Poetry and Prose*, έκδ. A. D. F. Macrae, Λονδίνο- Νέα Υόρκη, Routledge, 1991.

Solomos. La vision prophétique du moine Dionysios ou la Femme de Zante: Essai d' anastylose de l' oeuvre, εισ.- μετ.- σχολ. Octave Merlier, Παρίσι, Les Belles Lettres, 1987 (Centre d' études d' Asie Mineure).

Sterne Laurence, *Η ζωή και η απόψεις του Τρίσταμ Σάντι. Κυρίου από σόι*. εισ.- μετ.- σημ. Έφη Καλλιφατίδη, Αθήνα, Gutenberg, 1992.

Siapkaras- Pitsillidès Thémis, *Le Pétrarquisme en Chypre. Poèmes d' amour en dialecte cypriote d' après un manuscrit du XVIe siècle*, Παρίσι- Αθήνα, Les Belles Lettres, 1975 (α' έκδ. 1952).

Τα αρχαία ελληνικά αναθηματικά και προτρεπτικά επιγράμματα. (Το έκτο (VI) και το δέκατο βιβλίο της Ελληνικής ή Παλατινής Ανθολογίας), προλ.- μετ. Β. Ι. Λαζανάς, Αθήνα, Παπαδήμας, 1992.

Τα αρχαία ελληνικά ερωτικά επιγράμματα. Ολόκληρο το πέμπτο (V) βιβλίο της Ελληνικής ή Παλατινής Ανθολογίας, προλ.- μετ. Β. Ι. Λαζανάς, Αθήνα, Παπαδήμας, 1990.

Τανταλίδης Ηλίας, *Ιδιωτικά στιχουργήματα*, Τεργέστη, τυπ. Αυστριακού Λόυδ, 1860.

Τανταλίδης Ηλίας, *Ποιήματα*, Αθήνα, Φέξης, 1916.

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΡΑΤΑΣΟΥ

Τα ποιήματα του Stéphane Mallarmé, απόδ. Γ. Σ. Πατριαρχέας, Αθήνα, Ιδεόγραμμα, 1992.

Το δημοτικό τραγούδι. Παραλογές, επιμ. Γ. Ιωάννου, Αθήνα, ΝΕΒ- Ερμής, 1989 (α' έκδ. 1970).

Τσακασιάνος Γιάννης, *Άπαντα*, τ. Α', Αθήνα, τυπ. Νάρκισσος, 1920.

Τσίρκας Στρατής, *Τα ποιήματα,* Αθήνα, Κέδρος, 1981.

Τυπάλδος Ιούλιος, *Άπαντα. Ποιήματα, πεζά, γράμματα, μεταφράσεις, ιταλικά*, αναστ. Ντ. Κονόμος, Αθήνα, Πηγή, 1953.

Τερτσέτης Γεώργιος, *Άπαντα*, τ. Α'- Β', Αθήνα, Πηγή, 1954.

Tennyson Alfred, *The Poems*, έκδ. Chr. Ricks, Λονδίνο, Longmans, 1969.

The Collected Works of Samuel Taylor Coleridge. Poetical Works, τόμ. II: *Poems (Variorum Text)*, έκδ. J. C. C. Mays, Bollingen Series LXXV, Princeton- New Jersey, Princeton University Press, 2001.

The Complete Poems of Thomas Hardy, έκδ. J. Gibson, Λονδίνο, Macmillan, 1981 (α' έκδ. 1976).

Theocritus, έκδ. A. S. F. Gow, τόμ. Α'- Β', Cambridge, Cambridge University Press, 1952.

The Victorians. An Anthology of Poetry and Poetics, έκδ. V. Cunningham, Οξφόρδη, Blackwell Publishers, 2000.

Φιλύρας Ρώμος, *Άπαντα. (Έμμετρα και πεζά)*, κριτ. εισ. Αιμ. Χουρμούζιος, Αθήνα, Γκοβόστης, [1939].

Valèry Paul, *Το παραθαλάσσιο νεκροταφείο- Η νεαρή μοίρα*, εισ.- μετ. Α. Γιανναράς, Αθήνα, Γαβριηλίδης, 1999 (α' έκδ. 1979).

Victorian Women Poets. An Anthology, έκδ. Angela Leighton- Margaret Reynolds, Οξφόρδη, Blackwell Publishers, 1995.

Villion François, *Οι μπαλάντες κι άλλα ποιήματα,* εισ.- μετ. σχόλ. Σπ. Σκιαδαρέσης, Αθήνα, Γαβριηλίδης, 1988 (α' έκδ. 1979).

Wordsworth William, *Poems*, τόμ. Ι, έκδ. J. O. Huyden, Middlesex, Penguin Books, 1982 (α' έκδ. 1977).

Χατζόπουλος Κωνσταντίνος, *Τα ποιήματα*, φιλ. επιμ. Γ. Βελουδής, Αθήνα, Νεοελληνική Βιβλιοθήκη- Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, 1992.

Λεξικά- Εγκυκλοπαίδειες- Έργα αναφοράς- Ιστοσελίδες διαδικτύου.

Aquien Michèle, Molinié Georges, *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*, Παρίσι, Librairie Générale Francaise, 1996.

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΡΑΤΑΣΟΥ

Cuddon J. A., *A Dictionary of Literary Terms*, G.B., Penguin Books, 1979.

Ducrot Oswald- Schaeffer Jean- Marie, *Nouveau dictionaire encyclopédique des sciences du langage*, Παρίσι, Seuil, 1995 (α' έκδ. 1972).

Gardes-Tamine Joëlle, Hubert Marie- Claude, *Dictionnaire de critique littéraire*, Παρίσι, Armand Colin, 1996.

Lesky Albin, *Ιστορία της αρχαίας ελληνικής λογοτεχνίας*, μετ. Α. Γ. Τσοπανάκης, Θεσσαλονίκη, Εκδ. οίκ. αφών Κυριακίδη, 1990 (α' έκδ. 1964).

The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics, έκδ. A. Preminger- T. V. F. Brogan, Princeton - New Jercey, Princeton University Press, 1993.

[Lied and Song Texts Page]
[Representative Poetry On- Line]
[Victorian Website]

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΡΑΤΑΣΟΥ

Βιβλιογραφία ελληνόγλωσση.

Άγρας Τέλλος, «Η ειρωνεία στον Καβάφη» [= *Αλεξανδρινή Τέχνη* 9- 10 (Σεπτ.- Οκτ. 1930)]: *Κριτικά*, τόμ. Α': *Καβάφης- Παλαμάς*, σειρ. Φιλολογική Βιβλιοθήκη 4, φιλ. επιμ. Κ. Στεργιόπουλος, Αθήνα, Ερμής, 1980, 87- 94.

*Αγγελάτος Δημήτρης, «Για τη γυναίκα της Ζάκυθος του Δ. Σολωμού», *Περίπλους* 9-10 (Άν.- Καλ. 1986), 31- 34.

Αγγελάτος Δημήτρης, «Αναφορικός- αυτοαναφορικός λόγος. Παράλληλη ανάγνωση του ιστορικού και του λογοτεχνικού- ποιητικού κειμένου: Π. Χιώτης, *Ιστορία του Ιονίου Κράτους*- Δ. Σολωμός, *Η Γυναίκα της Ζάκυθος*», *Περίπλους* 11 (Φθιν. 1986), 151- 153.

*Αγγελάτος Δημήτρης, «Ειδολογικές "αποσκιρτήσεις" ή η αφερεγγυότητα ενός πεζογραφήματος: Ο *στίχος* και ο *ρυθμός* του στη *Γυναίκα της Ζάκυθος* του Δ. Σολωμού», *Διαβάζω* 213 (Απρ. 1989), 44- 51.

Αγγελάτος Δημήτρης, «Τρόπος ("modo") ή είδος; ερμηνευτική προσέγγιση του προβλήματος των λογοτεχνικών ειδών στο έργο του Γ. Σολωμού»: *Πρακτικά Δέκατου Συμποσίου Ποίησης. Διονύσιος Σολωμός*, επιμ. Σ. Λ. Σκαρτσής, Πάτρα, Αχαϊκές εκδόσεις, 1992, 28-43.

Αγγελάτος Δημήτρης, [Βιβλιοκρισία της αναλυτικής έκδοσης της *Γυναίκας της Ζάκυθος* από την Ελένη Τσαντσάνογλου], *Σημείο* 1 (1992), 300- 303.

Αγγελάτος Δημήτρης, *Η "φωνή" της μνήμης. Δοκίμιο για τα λογοτεχνικά είδη*, Αθήνα, Νέα Σύνορα- Λιβάνης, 1997.

*Αγγελάτος Δημήτρης, «Ειδολογικά ζητήματα στο έργο του Σολωμού: Η περίπτωση του δραματικού μονολόγου»: *Μνήμη Ελένης Τσαντσάνογλου. Εκδοτικά και ερμηνευτικά ζητήματα της νεοελληνικής λογοτεχνίας*, Θεσσαλονίκη, 1998, 235- 241.

Αγγελάτος Δημήτρης, *Το αφανές ποίημα του Διονύσιου Σολωμού. Η Γυναίκα της Ζάκυθος*, Αθήνα, Βιβλιόραμα, 1999.

Αγγελάτος Δημήτρης, «"Μύρης· Αλεξάνδρεια του 340 μ. Χ.". Ερμηνευτική πρόταση για την (καβαφική) διπλότητα του έρωτα»: *Η ποίηση του κράματος. Μοντερνισμός και διαπολιτισμικότητα στο έργο του Καβάφη*, επιμ. Μ. Πιερής, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2000, 95- 101.

*Αθανασόπουλος Βαγγέλης, «Ένα νεοελληνικό δείγμα του γοτθικού και του grotesque. Σχόλιο στη *Γυναίκα της Ζάκυθος*», *Τετράδια Ευθύνης* 22 (1984), 171- 183.

Αθανασόπουλος Βαγγέλης, «Σώματα νεκρών γυναικών στα ποιητικά θραύσματα του Σολωμού», *Περίπλους* 46- 47 (Ιούλ. 1998- Φεβρ. 1999), 159- 163.

Αποστολάκης Γιάννης Μ., *Η ποίηση στη ζωή μας*, Θεσσαλονίκη, Βάνιας, 1991 (α' έκδ. 1923).

Ασλανίδης Ε. Γ., *Η Γυναίκα της Ζάκυνθος και η ποιητική διαφωνία*, επ.- προλ. Α. Αλεξανδρίδης, Αθήνα, Ίκαρος, 2000.

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΡΑΤΑΣΟΥ

Βαγενάς Νάσος, *Ο ποιητής και ο χορευτής. Μια εξέταση της ποιητικής και της ποίησης του Σεφέρη*, (Διδακτορική διατριβή στο Πανεπιστήμιο του Cambridge, 1979), Αθήνα, Κέδρος, 1990 (α' έκδ. 1979).

Βαγενάς Νάσος, «Το μυστήριο της "Φοινικιάς"» [=*Το Βήμα* (4 Απρ., 27 Ιουν. 1993)]: *Η ειρωνική γλώσσα. Κριτικές μελέτες για τη νεοελληνική γραμματεία*, Αθήνα, Στιγμή, 1994, 149- 156.

Βολοσίνοφ Βαλεντίν Ν., *Μαρξισμός και φιλοσοφία της γλώσσας*, προλ.- μετ. Β. Αλεξίου, Αθήνα, Παπαζήσης, 1998 (α' ρωσ. έκδ. 1929).

Βάρναλης Κώστας, «Σολωμός και Ροΐδης»: *Σολωμικά*, Αθήνα, Κέδρος, 1987, 133- 136 (α' έκδ. 1957).

Βελουδής Γιώργος, *Διονύσιος Σολωμός. Ρομαντική ποίηση και ποιητική. Οι γερμαντικές πηγές*, Αθήνα, Γνώση,1989.

*Βραχωρίτης Σπύρος, «"Γινέκα" πάσχουσα», *Η λέξη* 142 (Νοέμ.- Δεκ. 1997), 764- 765.

Bakhtin Michail, «Προς μια μεθοδολογία των ανθρωπιστικών επιστημών» [=1974], μετ. Μαρία Γνησίου- Δ. Αγγελάτος, στο: Δημήτρης Αγγελάτος, *Η "φωνή" της μνήμης. Δοκίμιο για τα λογοτεχνικά είδη*, Αθήνα, Νέα Σύνορα- Λιβάνης, 1997, 241- 265.

Γεωργουσόπουλος Κώστας, «Θεατρικά κείμενα στη θεματογραφία του Καβάφη», *Η λέξη* 23 (Μάρτ. Απρ. 1983), 214- 219.

Coutelle Louis, «Formation poétique de Solomos (1815- 1833)». (απόσπασμα), μετ. Δ. Αγγελάτος, *Περίπλους* 9-10 (Άν.- Καλ. 1986), 29- 30.

Δάλλας Γιάννης, *Η δημιουργική δεκαετία στην ποίηση του Βάρναλη. Μελετήματα*, Αθήνα, Κέδρος, 1988.

Δάλλας Γιάννης, «Ο "Κρητικός" του Σολωμού. Η γένεση ενός ποιήματος και μιας ποιητικής», *Πόρφυρας* 88 (Οκτ.- Δεκ. 1998), 151-172.

*Δάλλας Γιάννης, «Ελεύθεροι Πολιορκημένοι. Μια συνανάγνωση του Β' σχεδιάσματος με τα ιταλικά του περικείμενα», *Πόρφυρας* 95-96 (Ιούλ.- Σεπτ. 2000), 7- 51.

Δημαράς Κ. Θ., «"Περιμένοντας τους Βαρβάρους": Δοκίμιο στρωματογραφίας» [= 1970;]: *Σύμμικτα*, τόμ. Γ': *Περί Καβάφη*, φιλ. επιμ. Γ. Π. Σαββίδης, Αθήνα, Γνώση, 1992, 140- 145.

Genette Gérard, «Τα όρια της διήγησης»: *Τα όρια της διήγησης*, σειρ. Θεωρία και Μέθοδος 2, μετ.: Έλενα Θεοδωροπούλου, Αθήνα, Καρδαμίτσας, 1987, 15- 44 (α' γαλλ. έκδ. 1966).

Genette Gerard, *Εισαγωγή στο αρχικείμενο*, μετ. Μήνα Πατεράκη- Γαρεφή, Αθήνα, Εστία, 2001 (α' γαλλ. έκδ. 1979).

Ιωαννίδου Λιλή, «Sotto il velo della poesia. Μια διερεύνηση της ποιητικής του "Κρητικού"», *Πόρφυρας* 95-96 (Ιούλ.- Σεπτ. 2000), 262- 287.

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΡΑΤΑΖΟΥ

*Καραβίας Πάνος, «Ένα νόημα κι ένα μήνυμα. (Η Γυναίκα της Ζάκυνθος)»: *Ο Σολωμός και η αναγωγή στο ουράνιο*, Αθήνα, Βιβλιοπωλείο της Εστίας, 1977, 55- 68.

Καρατάσου Αικατερίνη, «Ο "Δημάρατος" του Κ.Π.Καβάφη. Σε τι ασκούνταν ο νέος σοφιστής;», *Μικροφιλολογικά* 2 (Φθιν. 1997), 25-28.

Καρέλλη Ζωή, «Το αίσθημα στον Παπαδιαμάντη» [= *Τετράδια Ευθύνης* 15 (1981)]: *Παρατηρήσεις*, τόμ. Β', Αθήνα, Αστρολάβος/ Ευθύνη, 1994, 7- 18.

Καρέλλη Ζωή, «Σχόλιο πάνω στις "Θερμοπύλες" του Καβάφη» [= *Ο αιώνας μας* 7 (Ιούλ. 1950)]: *Παρατηρήσεις*, τόμ. Β', Αθήνα, Αστρολάβος/ Ευθύνη, 1994, 19- 39.

Κέντρου- Αγαθοπούλου Μαρία, «Η άνθρωπος ή η δραματικότητα μιας εσωτερικής πάλης», *Τετράδια Ευθύνης* 35 (1997), 36-42.

Κολυβάς Ι. Κ., «Αισθητικές και ερμηνευτικές παρατηρήσεις στη "Γυναίκα της Ζάκυθος" του Δ. Σολωμού», *Διαβάζω* 213 (1989), 52- 61.

Κοσματόπουλος Αλέξανδρος, «Παρατηρήσεις στο έργο της Ζωής Καρέλλη», *Τετράδια Ευθύνης* 35 (1997) 70- 75.

Keeley Edmund, *Η καβαφική Αλεξάνδρεια. Εξέλιξη ενός μύθου*, μετ. Τζένη Μαστοράκη, Αθήνα, Ίκαρος, 1979 (α' αγγλ. έκδ. 1976).

*Keeley Edmund, «Καβάφης και Browning»: *Πρακτικά Τρίτου Συμποσίου Ποίησης. Αφιέρωμα στον Κ.Π. Καβάφη*, Αθήνα, Γνώση 1984, 355- 362.

Furst Lilian, *Η προοπτική του ρομαντισμού. Μια συγκριτική μελέτη των ρομαντικών κινημάτων στην Αγγλία, τη Γαλλία και τη Γερμανία*, σειρ. Επιστήμες του Ανθρώπου 6, μετ. Κλειώ Σύρμα, προλ. Στ. Ροζάνης, Αθήνα, Ψυχογιός, 2001 (α' αγγλ. έκδ. 1969).

Μαλάνος Τίμος, *Ο ποιητής Κ.Π. Καβάφης. Ο άνθρωπος και το έργο του*, Αθήνα, Δίφρος, 1957.

Μαλάνος Τίμος, «Μια συνοπτική παρουσίαση του Καβάφη»: *Ο Καβάφης απαραμόρφωτος*, Αθήνα, Πρόσπερος, 1984 (α' έκδ. 1981), 7-20.

Μανουσάκης Γιώργος, «"Ω σφαγή των ωραίων ανθρώπων". Ο πόλεμος και οι συνέπειές του στην ποίηση της Ζωής Καρέλλη, *Τετράδια Ευθύνης* 35 (1997), 84- 112.

Μαρκίδης Μάριος, «Περί του Βασιλέως Κλαυδίου», *Η λέξη* 23 (Μάρ.- Απρ. 1983), 323- 329.

Μαρωνίτης Δ. Ν., «Γραφή και ανάγνωση»: *Η ποίηση του Γιώργου Σεφέρη. Μελέτες και μαθήματα* [=*Κύκλος Σεφέρη*, Βιβλιοθήκη Γενικής Παιδείας 10 (1980)], Αθήνα, Ερμής, 1989, 65- 145 (α' έκδ. 1984).

Μαρωνίτης Δ. Ν., «Οι εποχές του *Κρητικού*» [=1975]: *Πίσω Μπρος. Προτάσεις και υποθέσεις για τη νεοελληνική ποίηση και πεζογραφία*, Αθήνα, Στιγμή, 1986, 13-35.

Μεντή Δώρα, «Στράτης Θαλασσινός και Μαθιός Πασκάλης. Δύο προσωπεία του Γιώργου Σεφέρη», *Ποίηση* 13 (Άνοιξ.- Καλ. 1999), 188- 204.

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΡΑΤΑΣΟΥ

Μηλιώνης Χριστόφορος, «Κ.Π. Καβάφη: "Περιμένοντας τους βαρβάρους"»: *Πρακτικά Τρίτου Συμποσίου Ποίησης. Αφιέρωμα στον Κ.Π. Καβάφη*, Αθήνα, Γνώση 1984, 197- 204.

Μιχαλόπουλος Φάνης, *Ο Κρητικός (συμβολική κι αισθητική ανάλυση του ποιήματος)*, Αθήνα, χ.ε., 1954.

Μπαχτίν Μιχαήλ, *Προβλήματα λογοτεχνίας και αισθητικής*, μετ. Γ. Σπανός, Αθήνα, Πλέθρον, 1980 (α' ρωσ. έκδ. 1975),

Μπαχτίν Μιχαήλ, *Ζητήματα της ποιητικής του Ντοστογιέφσκι*, μετ. Αλεξάνδρα Ιωαννίδου, επιμ. Β. Χατζηβασιλείου, εισ. Δ. Τζιόβας, Αθήνα, Πόλις, 2000 (α' ρωσ. έκδ. 1929, β' ρωσ. έκδ. 1963).

Μπλάνας Γιώργος, «Μέτριες στιγμές ενός αξιόλογου ποιητή. Διονύσης Μενίδης, *Ο Νερόμυλος*, Αθήνα, Παρουσία, 1999», *Ποίηση* 16 (Φθιν.- Χειμ. 2000), 260- 261.

*Μπουγάτσος Ν. Θ., «Η λογοτεχνική επίδρασις της Αγίας Γραφής επί του έργου του εθνικού ποιητού Διονυσίου Σολωμού», *Αθηνά* 61 (1957), 17- 61.

*Mackridge Peter, «Ο Σολωμός μεταξύ πολυγλωσσίας και μονογλωσσίας»: *Ζητήματα ιστορίας νεοελληνικών γραμμάτων*, αφιέρωμα στον Κ. Θ. Δημαρά, Θεσσαλονίκη, Παρατηρητής, 1994, 257- 264.

McKinsey Martin, «Αναζητώντας τους βαρβάρους. Ο Καβάφης και η μεταποικιακή κριτική»: *Η ποίηση του κράματος. Μοντερνισμός και διαπολιτισμικότητα στο έργο του Καβάφη*, επιμ. Μ. Πιερής, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2000, 37- 45.

Minucci Paola M., *Η λυρική αφήγηση στον Καβάφη*, μετ. Β. Ηλιόπουλος, Αθήνα, Ύψιλον, 1987.

Muecke D.C., *Ειρωνεία*, σειρ. Η γλώσσα της Κριτικής 11, μετ. Κ. Πύρζας, Αθήνα, Ερμής, 1974 (α' αγγλ. έκδ. 1970).

Νικηφορίδης Μπάμπης, «Σολωμικό πολύπαθο»: *Αμητός. Στη μνήμη Φώτη Αποστολόπουλου*, Αθήνα, Κέντρο Μικρασιατικών Σπουδών, 1984, 446- 463.

Παγκράτης Περικλής, «Γυναίκα της Ζάκυθος. Η αντιστοιχία μορφής και ψυχής- Οι αποχρώσεις», *Πόρφυρας* ΙΖ (Απρ.- Σεπτ. 1997), 477- 487.

Παναγιωτάκης Νικόλαος Μ., «Θρήνος του Φαλλίδου του πτωχού», *Θησαυρίσματα* 23 (1993), 222- 289.

Παναγιωτάκης Νικόλαος Μ., «Το πρότυπο του "Φαλλίδου"»: *Πρακτικά Α' Διεθνούς Συνεδρίου Συγκριτικής Γραμματολογίας. Σχέσεις της ελληνικής με τις ξένες λογοτεχνίες. 28 Νοεμβρίου- 1 Δεκεμβρίου 1991*, Αθήνα, Δόμος, 1995, 529-553.

Παπαγγελής Θεόδωρος Δ., *Η ποιητική των ρωμαίων «Νεωτέρων». Προϋποθέσεις και προεκτάσεις*, Αθήνα, Μ.Ι.Ε.Τ., 1994.

*Παπαθανασόπουλος Θ., «Το ταραγμένο βάθος. "Η γυναίκα της Ζάκυθος" και η νέα ποίησή μας», *Νέα Εστία* 104 (Χριστ. 1978), 123- 125.

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΡΑΤΑΖΟΥ

[χ. ό. σ.], στήλη «Παρασκιές», *Κοχλίας* 4 (Μάρτ. 1946), 71- 72, ανατύπωση στη σειρ. Τα Ελληνικά Περιοδικά ΙΙΙ. Περιοδικά του 20ου Αιώνα 5, Αθήνα, Ε.Λ.Ι.Α., 1983.

Peri Massimo, «Άμεσος λόγος ή αυτόνομος μονόλογος» [=*Strumenti critici* 1 (1987)]: *Δοκίμια αφηγηματολογίας*, επιμ. Σ. Ν. Φιλιππίδης, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 1994, 139- 157.

Πιερής Μιχάλης, *Χώρος, Φως και Λόγος. Η διαλεκτική του "μέσα"- "έξω" στην ποίηση του Καβάφη*, Αθήνα, Καστανιώτης, 1992.

Πιερής Μιχάλης, «Το "μέσα" και το "έξω" στην ποίηση του Καβάφη (η ώριμη φάση)». *Χάρτης* 5/ 6 (Απρ. 1983), 679- 694.

*Πλατής Ε. Ν., «Η Γυναίκα της Ζάκυθος», *Τετράδια Ευθύνης* 22 (1984), 89- 106.

Πολίτης Λίνος, «Παρατηρήσεις σε κρητικά κείμενα», *Κρητικά χρονικά* 12 (Ιαν.- Απρ. 1958), 300- 312.

Ρηγόπουλος Γιάννης, *Ut pictura, poesis. Το «εκφραστικό» σύστημα της ποίησης και ποιητικής του Κ. Καβάφη*, Αθήνα, Σμίλη, 1991.

Ρίτσος Γιάννης, «Περί Μαγιακόβσκη»: *Μελετήματα*, Αθήνα, Κέδρος, 1980 (α' έκδ. 1974), 9- 33.

Ροζάνης Στέφανος, «Το δαιμονιακό ύψιστο» [=1976]: *Σπουδές στον Διονύσιο Σολωμό*, Αθήνα, Ε.Λ.Ι.Α, 1982, 11- 62.

Σάββας Μηνάς, «Ο Ευριπίδης επηυξημένος μέσα από τη "Φαίδρα" του Γιάννη Ρίτσου», μετ. Βανέσσα Αλεξιάδου, *Πόρφυρας* ΙΖ' (Οκτ. -Δεκ. 1996), 36-42.

Σαββίδης Γ. Π., «Δύο αφανή προβλήματα δομής του "Κρητικού"» [= *Ο Ερανιστής* 11 (1974)]: *Τράπεζα πνευματική (1963- 1993)*, Αθήνα, Πορεία, 1994, 54-66.

Σαββίδης Γ. Π., «Εισήγηση σε μια νέα ανάγνωση της "Γυναίκας της Ζάκυθος"»- «Η "Γυναίκα της Ζάκυθος" ή "Όραμα του Διονυσίου Ιερομονάχου εγκατοίκου εις ξωκλήσι Ζακύνθου"», *Περίπλους* 9-10 (Άν.- Καλ. 1986), 11-28.

Σαββίδης Γ. Π., *Μικρά καβαφικά*, τόμ. Α', Αθήνα, Ερμής, 1996 (α' έκδ. 1985).

Σαββίδης Γ. Π., *Μικρά καβαφικά*, τόμ. Β', Αθήνα, Ερμής, 1987.

Σαρεγιάννης Ι. Α., *Σχόλια στον Καβάφη*, προλ. Γ. Σεφέρης, εισ.- φροντ. Ζ. Λορεντζάτος, Αθήνα, Ίκαρος, 1994 (α' έκδ. 1964).

Σεφέρης Γιώργος, «Ακόμη λίγα για τον Αλεξανδρινό»: *Δοκιμές*, τόμ. Α', Αθήνα, Ίκαρος, 1984 (α' έκδ. 1944), 364- 457.

*Σταυροπούλου Ερασμία- Λουίζα, *Παναγιώτης Πανάς (1832- 1896). Ένας ριζοσπάστης ρομαντικός*, (Διδακτορική διατριβή στο Πανεπιστήμιο Αθηνών, 1985), Αθήνα, Επικαιρότητα, 1987.

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΡΑΤΑΣΟΥ

*Στεργιόπουλος Κώστας, «"Η Γυναίκα της Ζάκυθος" του Σολωμού. Ένα προδρομικό έργο της αφηγηματικής πεζογραφίας μας», *Διαβάζω* 3-4 (Μάιος- Οκτ. 1976), 66- 72.

Stanzel Franz K., *Θεωρία της αφήγησης. Theorie des Erzälens*, μετ. Κυριακή Χρυσομάλλη- Henrich, Θεσσαλονίκη, University Studio Press, 1999 (α' γερμ. έκδ. 1979).

Szondi Peter, «Ο Φρήντριχ Σλέγκελ και η ρομαντική ειρωνεία. Με ένα παράρτημα για τις κωμωδίες του Τηκ»: *Δοκίμια. Χέλντερλιν, Σλέγκελ, Σίλλερ, Μπένγιαμιν*, μετ. Στέλλα Γ. Νικολούδη, Αθήνα, Βιβλιοπωλείο της Εστίας, 1999 (α' γερμ. έκδ. 1978), 94- 118.

Τοντόροφ Τσβετάν, *Εισαγωγή στη φανταστική λογοτεχνία*, μετ. Αριστέα Παρίση, Αθήνα, Οδυσσέας, 1991, (α' έκδ. 1968).

Τσαντσάνογλου Ελένη, *Μία λανθάνουσα ποιητική σύνθεση του Σολωμού. Το αυτόγραφο τετράδιο Ζακύνθου αρ. 11. Εκδοτική δοκιμή*, (Διδακτορική διατριβή στο Αριστοτέλειο Πανεπιστήμειο Θεσσαλονίκης, 1978) Αθήνα, Ερμής, 1982.

Τσαντσάνογλου Ελένη, «Ο πληροφοριακός λόγος και ο λόγος της τέχνης στην "Γυναίκα της Ζάκυθος" του Σολωμού», *Παλίμψηστον* 6/ 7 (1988), 17- 46.

Τσίρκας Στρατής, «Πότε γράφτηκε το "Περιμένοντας τους βαρβάρους"» [= *Επιθεώρηση Τέχνης* 101 (Μάιος1963)]: *Ο πολιτικός Καβάφης*, Αθήνα, Κέδρος, 1984 (α' έκδ.), 48- 54.

Φαρίνου- Μαλαματάρη Γεωργία, «Αφήγηση/ Αφηγηματολογία. Μια επισκόπηση», *Νέα Εστία* 1735 (Ιούν. 2001), 972- 1017.

Φιλοκύπρου Έλλη, «Δύο όψεις του Λόγου στην ποίηση του Παλαμά», *Ελληνικά* 47 (1997), 95- 111.

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΡΑΤΑΣΟΥ

Βιβλιογραφία ξενόγλωσση.

Austin Alfred, «Browning»: *The Poetry of the Period*, Λονδίνο, R. Bentley, 1870, 38- 76.

Bakhtin Mikhail, *Esthétique de la création verbale*, μετ. A. Aucouturier, προλ. T. Todorov, Παρίσι, Gallimard, 1984 (α' ρωσ. έκδ. 1979).

Bakhtin Mikhail, *Problems of Dostoevsky's Poetics*, μετ. C. Emerson, σειρ. Theory and History of Literature Series 8, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1984.

Bakhtin Mikhail, «Extracts from "Notes" (1970- 1971)»: *Bakhtin. Essays and Dialogues on His Work*, έκδ. G. S. Morson, Σικάγο- Λονδίνο, The University of Chicago Press, 1986, 179- 182.

*Banfield Anne, «Where Epistemology, Style, and Grammar Meet Literary History: The Development of Represented Speech and Thought», *New Literary History* 9 (1977), 415- 454.

Banfield Anne, *Unspeakable Sentences. Narration and Representation in the Language of Fiction*, Βοστόνη- Λονδίνο, Routledge- Paul Kegan, 1982.

Benveniste Émile, *Problèmes de linguistique générale*, τόμ. Α', Παρίσι, Gallimard, 1966.

Bergman David, «Browning's Monologues and the Development of the Soul», *English Literary History* 47 (1980), 772- 787.

Bien Peter, «Cavafy's Three- Phase Development Into Detachment», *Journal of the Hellenic Diaspora* 10 (1983), 117- 136.

*Brashear Lucy, «Emily Dickinson's Dramatic Monologues», *The American Transcedental Quarterly* 56 (Μάρτ. 1985), 65- 76.

*Bright Michael, *Robert Browning's Rondures Braves*, Athens- Ohio, Ohio University Press, 1996.

Brimley George, «Tennyson's Poems» [=1855]: *Essays*, Λονδίνο, Macmillan and Co., 1882, 1- 101.

Brimley G.- T. C. C., [Βιβλιοκριτική για τη συλλογή *Men and Women*], [=*Fraser's Magazine* (Ιαν. 1856)]: *Browning. The Critical Heritage*, έκδ. Litzinger Boyd- Smalley Donald, Λονδίνο, Routledge- Kegan Paul, 1970, 165- 173.

*Brooke Stopford A., *Tennyson. His Art and Relation to Modern Life*, Λονδίνο, Pitman & Sons, 1924 (α' έκδ. 1903).

*Brophy Sarah, «Elizabeth Barrett Browning's "The Runaway Slave at Pilgrim's Point" and the Politics of Interpretation», *Victorian Poetry* 36 (Φθιν. 1998). [Victorian Website]

*Bridges- Carleton Frances, *The Dramatic Monologue. Vox Humana*, Salzburg, Institut Für Englische Sprache und Literatur- Universität Salzburg, 1977.

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΡΑΤΑΖΟΥ

Carlyle Thomas, [επιστολή στον Browning, 25ης Απρ. 1856], [= *Cornhill Magazine* (Μάιος 1915)]: *Browning. The Critical Heritage*, έκδ. Litzinger Boyd- Smalley Donald, Λονδίνο, Routledge- Kegan Paul, 1970, 198- 200.

Carpenter H. Bernard, «Robert Browning», *The Literary World* 13 (Ιαν.- Δεκ. 1882), 79-80.

Charlton H. B., «Browning: The Making of the Dramatic Lyric», *The Bulletin of the John Rylands Library* XXXV (1953), 349- 384.

Christ Carol T., *Victorian and Modern Poetics*, Σικάγο, The Universtiy of Chicago Press, 1984.

Cohn Dorrit, *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton- New Jersey, Princeton University Press, 1983 (α' έκδ. 1978).

Cohn Dorrit, *The Distinction of Fiction*, Βαλτιμόρη- Λονδίνο, The John Hopkins University Press, 1999.

Conway Moncure D., [Βιβλιοκριτική για το ποίημα *The Ring and the Book*], [= *Atlantic Monthly* (Φεβ. 1869)]: *Browning. The Critical Heritage*, έκδ. Litzinger Boyd- Smalley Donald, Λονδίνο, Routledge- Kegan Paul, 1970, 312- 313.

Corson C. R., «Robert Browning», *The Literary World* 13 (Ιαν. - Δεκ. 1882), 80.

Cohen Jean, *Structure du langage poétique*, Παρίσι, Flammarion, 1966.

*Courtney W. L., «Poets of To- Day», *The Fortnightly Review* 40 (Ιούλ.- Δεκ. 1883), 713-727.

Coutelle Louis, *Formation poétique de Solomos (1815-1833)*, (Διδακτορική διατριβή στο Πανεπιστήμιο του Aix- en- Provence, 1969), Αθήνα, Ερμής, 1977.

Culler Jonathan, «Apostrophe»: *The Pursuit of Signs*, Λονδίνο, Routledge & Kegan Paul, 1981, 135- 154.

Culler A. Dwight, «Monodrama and the Dramatic Monologue», *Publications of the Modern Language Association of America* 90 (1975), 366- 385.

Curry S. S., *Browning and the Dramatic Monologue: Nature and Interpretation of an Overlooked Form of Literature*, Βοστόνη, Expression, 1927 (α' έκδ. 1908).

*Delaura David J., «Robert Browning the Spasmodic», *Studies in Browning and His Circle* 1 (Άν. 1974), 55-60.

Drew Philip, *The Poetry of Browning. A Critical Introduction*, Λονδίνο, Methuen & Co Ltd, 1970.

Dronke Peter, *Poetic Individuality in the Middle Ages*, Οξφόρδη, Clarendon Press, 1970.

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΡΑΤΑΣΟΥ

Eliot George, [Βιβλιοκριτική για τη συλλογή *Men and Women*], [= *The Westminster Review* (Ιαν. 1856)]: *Browning. The Critical Heritage*, έκδ. Litzinger Boyd- Smalley Donald, Λονδίνο, Routledge- Kegan Paul, 1970, 174- 178.

Etienne M. Louis, «Une nouvelle forme de poésie dramatique. Robert Browning», *Revue des deux mondes* 85 (Ιαν.- Φεβ. 1870), 704- 735.

*Faas Ekbert, «Notes Towards a History of the Dramatic Monologue», *Anglia* 88 (1970), 222- 232.

Faas Ekbert, *Retreat into the Mind. Victorian Poetry and the Rise of Psychiatry*, Princeton- New Jersey, Princeton University Press, 1988.

Fletcher Robert Huntington, «A Classification of Browning's Dramatic Monologues», *Modern Language Notes* xxiii (Απρ. 1908), 108- 111.

Forman H. B., «Browning's Poetry», [= *London Quartrely Review* (Ιούλ. 1860)]: *Browning. The Critical Heritage*, έκδ. Litzinger Boyd- Smalley Donald, Λονδίνο, Routledge- Kegan Paul, 1970, 335-337.

*Fulton Lynn M., «The Standard of Flesh and Blood: Browning's Problems with Staged Drama», *Victorian Poetry* 35 (Καλ. 1997). [Victorian Website]

Genette Gérard, *Figures III*, Παρίσι, Seuil, 1972.

Genette Gérard, *Nouveau discours du récit*, Παρίσι, Seuil, 1983.

Genette Gérard, *Fiction et diction*, Παρίσι, Seuil, 1991.

Glowinski Michal, «Sur le roman à la première personne» [=1967], *Esthétique et Poétique*, συν. κειμ.- παρ. G. Genette, Παρίσι, Seuil, 1992, 229-245.

Gray Erik, «"Out of me, out of me": Andrea, Ulysses, and Victorian Revisions of Egotistical Lyric», *Victorian Poetry* 36 (Φθιν. 1998). [Victorian Website].

*Grisbov- Painter Megan, *The Aesthetic of the Victorian Dramatic Monologue*, σειρ. Studies in Comparative Literature 37, Νέα Υόρκη, The Edwin Mellen Press, 2000.

Diana Haas, *Le problème religieux dans l' œuvre de Cavafy. Les années de formation (1882- 1905)*, Παρίσι, Presses de l' Université de Paris- Sorbonne, 1996.

Hahn Thomas, «The Medieval Oedipus», *Comparative Literature* 3 (Καλ. 1980), 225- 237.

Hair Donald S., *Browning's Experiments with Genre*, Toronto, University of Toronto Press, 1972.

Hamburger Käte, *The Logic of Literature*, μετ. Marilynn J. Rose, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1993 (α' γερμ. έκδ. 1951).

Harris Daniel A., «D. G. Rossetti's "Jenny": Sex, Money, and the Interior Monologue», *Victorian Poetry* 22 (1984), 197- 215.

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΡΑΤΑΣΟΥ

Hassett Constance W., *The Elusive Self in the Poetry of Robert Browning*, Athens- Ohio, Ohio Unibersity Press, 1982.

Hirschkop Ken, «A Response to the Forum on Mikhail Bakhtin»: *Bakhtin. Essays and Dialogues on his Work*, έκδ. G. S. Morson, Σικάγο- Λονδίνο, The University of Chicago Press, 1986, 73- 79.

Hobsbaum Philip, «The Rise of the Dramatic Monologue», *Hudson Review* XXVIII (1975), 227-245.

Holland Frederic May, «Browning Before and After 1861», *The Literary World* 13 (Ιαν.-Δεκ. 1882), 79.

Holquist Michael, *Dialogism. Bakhtin and his World* , Λονδίνο- Νέα Υόρκη, Routledge, 1990.

Honan Park, *Browning's Characters. A Study in Poetic Technique*, [χ.τ.ε.], Archon Books, 1969 (α' έκδ. 1961).

Hood E. P., [Βιβλιοκριτική για τον τόμο *Selections from the Poetical Works of Robert Browning*], [= *The Eclectic and Gongregational Review* (Μάιος 1863)]: *Browning. The Critical Heritage*, έκδ. Litzinger Boyd- Smalley Donald, Λονδίνο, Routledge- Kegan Paul, 1970, 209- 211.

Howard Claud, *The Dramatic Monologue: Its Origin and Development*, σειρ. Studies in Philology IV, Chapell Hill- N. Carolina, University of North Carolina Press, 1910.

Howe Elisabeth A., *Stages of Self: The Dramatic Monologues of Laforgue, Valery and Mallarmé*, Athens-Ohio, Ohio University Press, 1990.

*Hughes Linda, *The Many Faceted Glass: Tennyson's Dramatic Monologues*, Athens-Ohio, Ohio University Press, 1987.

Huisman Rosemary, «Who Speaks and For Whom? The Search for Subjectivity in Browning's Poetry», *AUMLA* 71 (Μάιος 1989), 64-87.

Hutchinson G. O., *Hellenistic Poetry*, Οξφόρδη, Oxford University Press, 1988.

*Jackson Thomas H., *The Early Poetry of Ezra Pound*, Cambridge- Massachusetts, Harvard University Press, 1968.

Jacobus Mary, *Reading Woman. Essays in Feminist Criticism*, Λονδίνο, Methuen, 1986.

*Jones A. R., «Robert Browning and the Dramatic Monologue: The Impersonal Art», *Critical Quarterly* 9 (1967), 301- 328.

*Johnson E. D. H., *The Alien Vision of Victorian Poetry: Sources of the Poetic Imagination in Tennyson, Browning, and Arnold*, Princeton- New Jersey, Princeton University Press, 1952.

Johnson W.R., *The Idea of Lyric: Lyric Modes in Ancient and Modern Poetry*, σειρ. Eidos, Berkeley- Λος Άντζελες- California, University of California Press, 1982.

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΡΑΤΑΣΟΥ

King Roma A. Jr, *The Focusing Artifice. The Poetry of Robert Browning*, Athens- Ohio, Ohio University Press, 1968.

Knoepflmacher U. C., «Projection and the Female Other: Romanticism, Browning, and the Victorian Dramatic Monologue», *Victorian Poetry* 22 (1984), 139-159.

Langbaum Robert, *The Poetry of Experience: The Dramatic Monologue in Modern Literary Tradition*, Σικάγο, The University of Chicago Press, 1985 (α' έκδ. 1957).

Lyttelton A. T., «Mr. Browning's Poems», *The Church Quarterly Review* 7 (Οκτ. 1878- Ιαν. 1879), 65- 92.

*Martin Loy D., *Browning's Dramatic Monologues and the Post- Romantic Subject*, Βαλτιμόρη- Λονδίνο, The Johns Hopkins University Press, 1985.

MacCallum M. W, «The Dramatic Monologue in the Victorian Period», *Proceedings of the British Academy* 11 (1924-25), 265- 282.

Martinez- Bonati Félix, *Fictive Discourse and the Structures of Literature. A Phenomenological Approach*, μετ. Ph. W. Silver, Ithaca- Λονδίνο, Cornell University Press, 1981.

Mason Michael, «Browning and the Dramatic Monologue»: *Robert Browning*, έκδ. Isobel Armstrong, Λονδίνο, G. Bell & Sons, 1974, 231-266.

Massey Gerald, [Βιβλιοκριτική για τη συλλογή *Dramatis Personae*], [= *The Quarterly Review* Ιούλ. 1865)]: *Browning. The Critical Heritage*, έκδ. Litzinger Boyd- Smalley Donald, Λονδίνο, Routledge- Kegan Paul, 1970, 270- 272.

*Maynard John, «Browning, Donne, and the Triangulation of the Dramatic Monologue», *John Donne Journal* 4 (1985), 253- 267.

*Maynard John, «Speaker, Listener, and Overhearer: The Reader in the Dramatic Poem», *Browning Institute Studies* 15 (1987), 105- 112.

Maynard John, «Reading the Reader in Robert Browning' s Dramatic Monologues»: *Critical Essays on Robert Browning*, έκδ. M. E. Gibson, Νέα Υόρκη, G.K.Hall, 1992, 69- 79.

McCarthy Mary, «Characters in Fiction», *Partizan Review* 28 (1961) 171- 191.

McNicoll T., [Βιβλιοκριτική για τη συλλογή *Men and Women*], [= *London Quarterly Review* (Ιούλ. 1856)]: *Browning. The Critical Heritage*, έκδ. Litzinger Boyd- Smalley Donald, Λονδίνο, Routledge- Kegan Paul, 1970, 190- 193.

Mermin Dorothy M., «Speaker and Auditor in Browning's Dramatic Monologues», *University of Toronto Quarterly* 45 (Φθιν. 1976), 139-157.

Mermin Dorothy, *The Audience in the Poem. Five Victorian Poets*, New Brunswick- New Jersey, Rutgers University Press, 1983.

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΡΑΤΑΣΟΥ

Mermin Dorothy, «"The fruitfull feud of hers and his": Sameness, Difference, and Gender in Victorian Poetry»,*Victorian Poetry* 33 (1995), 149-168.

Miller Hillis J., *The Linguistic Moment. From Wordsworth to Stevens*, Princeton- New Jersey, Princeton University Press, 1985.

Miller Hillis J., *Versions of Pygmalion*, Cambridge- Massachusetts, Harvard University Press, 1990.

*Morgan Thaïs E., «Swinburne' s Dramatic Monologues: Sex and Ideology», Victorian *Poetry* 22 (1984), 175- 195.

Nichols Ashton, «Dialogism in the Dramatic Monologue: Supressed Voices in Browning», *Victorians Institute Journal* 18 (1990), 29-51.

*Olson Elder, «The Lyric», *Papers of the Midwest Modern Language Association* 1 (1969), 59- 66.

*Parker Patricia, «Dante and the Dramatic Monologue», *Stanford Literary Review* 2 (1985), 165- 183.

Paxson James J., *The Poetics of Personification*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994.

Perry Bliss, *A Study of Poetry*, Βοστόνη, Houghton- Mifflin Co.- The Riverside Press, 1920.

Phelps William Lyon, *Browning. How to Know Him*, Indianapolis, The Bobbs- Merrill Company, 1915.

Pound Ezra, *ABC of Reading*, Λονδίνο- Βοστόνη, Faber and Faber, 1951.

Rader Ralph W., «The Dramatic Monologue and Related Lyric Forms», *Critical Inquiry* 3 (Φθιν. 1976), 131- 151.

*Rader Ralph W., «Notes on Some Structural Varieties and Variations in Dramatic "I" Poems and Their Theoretical Implications», *Victorian Poetry* 22 (1984), 103- 120.

Rosmarin Adena, *The Power of Genre*, Minneapolis, University of Minnnesota Press, 1985.

*Saradhi K. P., «The Theatre of the Mind: Browning's Dramatic Monologues», *Genre* 8 (1975), 322- 335.

*Saunders Mary, «Tennyson' s "Ulysses" as Rhetorical monologue», *The Victorian Newsletter* 60 (Φθιν. 1981), 20- 24.

Schaeffer Jean- Marie, *Qu' est-ce qu' un genre littéraire?*, Παρίσι, Seuil, 1989.

*Scheinberg Cynthia, «Canonizing the Jew: Amy Levy's Challenge to Victorian Poetic Identity», *Victorian Studies* 39 (Φθιν. 1996), 173- 200.

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΡΑΤΑΣΟΥ

Scheinberg Cynthia, «Recasting "sympathy and judgement": Amy Levy, Women Poets, and the Victorian Dramatic Monologue»,*Victorian Poetry* 35 (Καλ. 1997), [Victorian Website].

Sessions Ina Beth, «The Dramatic Monologue», *PMLA* LXII (1947), 503-516.

Shaw W. David, «Arthurian Ghosts: The Phantom Art of "The Defence of Guenevere"», *Victorian Poetry* 34 (1996), 299- 313.

Shaw W. David, «Lyric Displacement in the Victorian Monologue: Naturalizing the Vocative», *NCL* 52 (1997), 302- 325.

Shaw W. David, «Masks of the Unconscious: Bad Faith and Casuistry in the Dramatic Monologue, *ELH* 66 (1999), 439- 460.

Sinfield Alan, *Dramatic Monologue*, σειρ. Critical Idiom 36, Λονδίνο, Methuen & Co. Ltd, 1977.

Skelton Sir J., [Από το άρθρο «Robert Browning»], [= *Fraser's Magazine* Φεβ. 1863)]: *Browning. The Critical Heritage*, έκδ. Litzinger Boyd- Smalley Donald, Λονδίνο, Routledge- Kegan Paul, 1970, 206- 208.

*Slinn E. Warwick, *Browning and the Fictions of Identity*, Λονδίνο, Macmillan, 1982.

*Slinn E. Warwick, *The Discourse of Self in Victorian Poetry*, Λονδίνο, Macmillan, 1991.

Souriau Émile, *Correspondance des Arts*, Παρίσι, Flammarion, 1947.

Stevenson Robert Louis, [Βιβλιοκριτική για τη συλλογή *The Inn Album*], [= *Vanity Fair* (Δεκ. 1875)]: *Browning. The Critical Heritage*, έκδ. Litzinger Boyd- Smalley Donald, Λονδίνο, Routledge- Kegan Paul, 1970, 410- 412.

*Sullivan, Mary- Rose. *Browning's Voices in The "Ring and the Book". A Study of Method and Meaning*, Toronto, Toronto University Press, 1969.

Swinburne Algernon Charles, *Swinburne Replies*, έκδ. C. K. Hyder, Syracuse- N. Y., Syracuse University Press, 1966.

Symmonds John Addington, [Βιβλιοκριτική για το ποίημα *The Ring and the Book*], [= *Macmillan's Magazine* (Ιαν. 1869)]: *Browning. The Critical Heritage*, έκδ. Litzinger Boyd- Smalley Donald, Λονδίνο, Routledge- Kegan Paul, 1970, 308- 309.

Tennyson Hallam, *Alfred Lord Tennyson. A Memoir by His Son*, τόμ. Α' Νέα Υόρκη, Greenwood Press, 1969 (α' έκδ. 1897).

The Dialogic Imagination. Four Essays by M. M. Bakhtin, μετ. C. Emerson- M. Holquist, έκδ. M. Holquist, Austin, University of Texas Press, 1981 (α' ρωσ. έκδ. 1975).

The Swinburne Letters, τόμ. Α', έκδ. C. Y. Lang, New Haven, Yale University Press, 1959.

Todorov Tzvetan, «La notion de littérature», *Les Genres du discours*, Παρίσι, Seuil, 1978, 13- 26.

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΡΑΤΑΣΟΥ

Tucker Herbert F. Jr., «From Monomania to Monologue: "St. Simeon Stylites" and the Rise of the Victorian Dramatic Monologue», *Victorian Poetry* 22 (1984), 121- 137.

Wagner- Lawlor Jennifer A., «The Pragmatics of Silence, and the Figuration of the Reader in Browning's Dramatic Monologues», *Victorian Poetry* 35 (Φθιν. 1997). [Victorian Website]

*Woolford John, *Browning the Revisionary*, Λονδίνο, Macmillan, 1988.

Wright George T., *The Poet in the Poem. The Personae of Eliot, Yeats, and Pound*, Νέα Υόρκη, Cordian Press, 1974.

[χ.ό.σ.], [Βιβλιοκριτική για τη συλλογή *Dramatic Lyrics*], [= *The Athenaum* (22 Απρ. 1843)]: *Browning. The Critical Heritage*, έκδ. Litzinger Boyd- Smalley Donald, Λονδίνο, Routledge- Kegan Paul, 1970, 84- 85.

[χ.ό.σ.], [Βιβλιοκριτική για τη συλλογή *Men and Women*], [= *The Spectator* (22 Δεκ. 1855)]: *Browning. The Critical Heritage*, έκδ. Litzinger Boyd- Smalley Donald, Λονδίνο, Routledge- Kegan Paul, 1970, 163- 164.

[χ.ό.σ.], [Βιβλιοκριτική για τη συλλογή *Men and Women*], [= *The Dublin University Magazine* (Ιούν. 1856)]: *Browning. The Critical Heritage*, έκδ. Litzinger Boyd- Smalley Donald, Λονδίνο, Routledge- Kegan Paul, 1970, 189- 190.

[χ.ό.σ.], [Βιβλιοκριτική για τη συλλογή *Dramatis Personae*], [= The Athenaum (Μάιος 1864)]: *Browning. The Critical Heritage*, έκδ. Litzinger Boyd- Smalley Donald, Λονδίνο, Routledge- Kegan Paul, 1970, 219- 221.

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΡΑΤΑΣΟΥ

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΡΑΤΑΣΟΥ

Όνομα συγγραφέα	**Τίτλος μονολόγου**	**Ειδολογικός χαρακτηρισμός του μονολόγου**
Άβλιχος Μ.	Ο περιβολάρης	εκφραστικός
Άβλιχος Μ.	Το τραγούδι του περιβολάρη	εκφραστικός
Άβλιχος Μ.	Χαιρετισμός Κεφαλλήνων προς τας Αθήνας	ρητορικός
Άβλιχος Μ.	Ο Σπύρος (φωτογραφία)	κωμικός
Άγρας Τ.	Νιόνυφη	εκφραστικός
Άγρας Τ.	Μια γυναίκα	εκφραστικός
Άγρας Τ.	Μιλεί η ψυχή μιανής μικρής φυσαρμόνικας	ρητορικός
Βαλαωρίτης Α.	Η σκλάβα	εκφραστικός
Βαλαωρίτης Α.	Ο τυφλός Χορμοβίτης	εκφραστικός
Βαλαωρίτης Α.	[Μη με ρωτάς πούθ’ έρχομαι, μη με ρωτάς πού τρέχω·]	δραματικός
Βάρναλης Κ.	Σκλ. Π.: Οι πόνοι της Παναγίας	δραματικός
Βάρναλης Κ.	Σκλ. Π.: Η αγωνία του Ιούδα	δραματικός
Βάρναλης Κ.	Σκλ. Π.: Η ψυχή	ρητορικός
Βάρναλης Κ.	Σκλ. Π.: Το κορμί και η ψυχή	εκφραστικός/ ρητορικός
Βάρναλης Κ.	Σκλ. Π.: Ο “καλός” λαός	δραματικός/ μεικτός

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΡΑΤΑΣΟΥ

Βάρναλης Κ.	Σκλ. Π.: Ο άντρας	εκφραστικός
Βάρναλης Κ.	Σκλ. Π.: Η γυναίκα	δραματικός
Βάρναλης Κ.	Σκλ. Π.: Η χαρά του πολέμου	δραματικός
Βάρναλης Κ.	Σκλ. Π.: Η έφοδο	δραματικός
Βάρναλης Κ.	Σκλ. Π.: Ο τρελός	δραματικός
Βάρναλης Κ.	Σκλ. Π.: [Δες τ' αμέτρητα χάη τ' ουρανού, που καμιά]	εκφραστικός
Βάρναλης Κ.	Σκλ. Π.: Ο θείος λόγος	ρητορικός
Βάρναλης Κ.	Σκλ. Π.: [Ω δεκοχτούρα μπρούτζινη σε φωλιά μαρμαρένια!]	μεικτός
Βάρναλης Κ.	Σκλ. Π.: Η καμπάνα	ρητορικός
Βάρναλης Κ.	Ο ποιητής Α'	εκφραστικός
Βάρναλης Κ.	Pierre de Ronsard	εκφραστικός
Βάρναλης Κ.	Οι μοιραίοι	δραματικός
Βάρναλης Κ.	Στυλίτης	δραματικός
Βάρναλης Κ.	Ο καλός πολίτης	δραματικός
Βάρναλης Κ.	Η μπαλάντα του κυρ Μέντιου	εκφραστικός
Βάρναλης Κ.	Το τραγούδι της φυγής	εκφραστικός
Βάρναλης Κ.	Απ' τον άλλον κόσμο	δραματικός
Βάρναλης Κ.	Ελλάς Ελλήνων Χριστιανών (Μονόλογος της Ελλάς)	εκφραστικός

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΡΑΤΑΣΟΥ

Βάρναλης Κ.	Αυτονεκρολογία	δραματικός
Βάρναλης Κ.	Μικρογραφία	δραματικός
Βιζυηνός Γ.	Η λησμονημένη	εκφραστικός
Βιζυηνός Γ.	Απένταρος μουσαφιρεύει	κωμικός
Βιζυηνός Γ.	Η ζωή	εκφραστικός
Βιζυηνός Γ.	Μεταμέλεια	κωμικός
Βιζυηνός Γ.	Το συμβούλιον των γραμματέων	μεικτός
Βλαστός Π.	[Αρμάτωσα το μυθικό καράβι για ταξίδι]	εκφραστικός
Βλαστός Π.	Αρχέδαμος νυμφόληπτος	ρητορικός
Βλαστός Π.	Οι Καταλάνοι	εκφραστικός
Βλαστός Π.	[Και ρίξαμε στη θάλασσα για να σωθούμε- ω κρίμα σου]	εκφραστικός
Βλαστός Π.	Ο Ζήτουλας: Το συχωρολόγι, Η γέννα, Η σαστικιά, Το ψυχοράγημα	εκφραστικός
Βλαστός Π.	Σαμψώνας	εκφραστικός
Βλαστός Π.	Omar Khayyam	εκφραστικός
Βλαστός Π.	Marcus Aurelius	ρητορικός
Βλαστός Π.	Της σειρήνας το τραγούδι	δραματικός
Βρεττάκος Ν.	Ο άγιος Σεβαστιανός στη Γεσθημανή	εκφραστικός
Βρεττάκος Ν.	Οι διαστάσεις του νεκρού στρατιώτη	εκφραστικός

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΡΑΤΑΣΟΥ

Βρεττάκος Ν.	Η επιστολή του κύκνου	εκφραστικός
Βρεττάκος Ν.	Ένας στρατιώτης μουρμουρίζει στο αλβανικό μέτωπο	εκφραστικός
Βρεττάκος Ν.	Το παράπονο του σκοτωμένου	εκφραστικός
Γιοφύλλης Φ.	Πομπηιανό	εκφραστικός
Γιοφύλλης Φ.	Ο πεινασμένος	εκφραστικός
Γιοφύλλης Φ.	Η αγωνία του σταρέμπορα	δραματικός
Γιοφύλλης Φ.	Πηνελόπη	εκφραστικός
Γιοφύλλης Φ.	Σαλώμη	ρητορικός
Γιοφύλλης Φ.	Η δαχτύλο	εκφραστικός
Γιοφύλλης Φ.	Coloured men	εκφραστικός
Γιοφύλλης Φ.	Το ψυχομάχημα του ναυτικού	δραματικός
Γρυπάρης Ι.	Ο γέροντας της Πηδάσου	δραματικός
Γρυπάρης Ι.	Φρόνιμη φωνή	ρητορικός
Γρυπάρης Ι.	Ο λύχνος του Φλάκκου	εκφραστικός
Γρυπάρης Ι.	Επιτύμβιο	εκφραστικός
Γρυπάρης Ι.	Φλώρα Μιράμπιλις	εκφραστικός
Γρυπάρης Ι.	Η Ζουχραέ	εκφραστικός
Γρυπάρης Ι.	Η Κλεοπάτρα	εκφραστικός

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΡΑΤΑΣΟΥ

Γρυπάρης Ι.	Τα φεγγαριάτικα	εκφραστικός
Γρυπάρης Ι.	Ο νυμφίος	ρητορικός
Γρυπάρης Ι.	Πεισιθάνατου σπονδή	ρητορικός
Γρυπάρης Ι.	Τα σονέττα του Ζλωθ Ι- V	κωμικός
Δροσίνης Γ.	Ο κυνηγός	εκφραστικός
Δροσίνης Γ.	Ώρα μου καλή!	εκφραστικός
Δροσίνης Γ.	Είμαι στρατιώτης!	μεικτός
Δροσίνης Γ.	Η δύο γαλαναίς	εκφραστικός
Δροσίνης Γ.	Ο ξενιτεμμένος	εκφραστικός
Δροσίνης Γ.	Η σιδερένια νύφη	εκφραστικός
Δροσίνης Γ.	Η νεράιδα της λίμνης	εκφραστικός
Δροσίνης Γ.	Το κρίμα	δραματικός
Δροσίνης Γ.	Η χήρα του ναύτη	εκφραστικός
Δροσίνης Γ.	Ο γρίπος	εκφραστικός
Δροσίνης Γ.	Κάποια νύχτα	εκφραστικός
Δροσίνης Γ.	Προσκυνήτρα εγώ	εκφραστικός
Δροσίνης Γ.	Μιλεί μια γυναίκα	μεικτός
Δροσίνης Γ.	Πάντα μοναχός	εκφραστικός
Δροσίνης Γ.	Ψαράς πατέρας	εκφραστικός

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΡΑΤΑΣΟΥ

Εγγονόπουλος Ν.	Το τραγούδι ενού στρατιώτη	εκφραστικός
Εγγονόπουλος Ν.	Η επιστροφή της Ευρυδίκης	δραματικός
Εγγονόπουλος Ν.	Ορφεύς ξενόφοβος	εκφραστικός
Ζαλοκώστας Γ.	Εις την αποδημούσαν ψυχήν του	ρητορικός
Ζαλοκώστας Γ.	Εις πρωταγωνίστριαν. Από μέρους Ιταλού τινός	ρητορικός
Καββαδίας Ν.	Μαραμπού	δραματικός
Καββαδίας Ν.	Ένας δόκιμος στη γέφυρα εν ώρα κινδύνου	δραματικός
Καββαδίας Ν.	Γράμμα ενός αρρώστου	εκφραστικός
Καββαδίας Ν.	Mal du depart	δραματικός
Καβάφης Κ. Π.	Η δόξα των Πτολεμαίων	δραματικός
Καβάφης Κ. Π.	Τυανεύς γλύπτης	εκφραστικός
Καβάφης Κ. Π.	Φιλέλλην	δραματικός
Καβάφης Κ. Π.	Ηρώδης Αττικός	δραματικός
Καβάφης Κ. Π.	Λυσίου γραμματικού τάφος	εκφραστικός
Καβάφης Κ. Π.	Ευρίωνος τάφος	εκφραστικός

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΡΑΤΑΣΟΥ

Καβάφης Κ. Π.	Ενώπιον του αγάλματος του Ενδυμίωνος	εκφραστικός
Καβάφης Κ. Π.	Λάνη τάφος	δραματικός
Καβάφης Κ. Π.	Ιασή τάφος	δραματικός
Καβάφης Κ. Π.	Εν πόλει της Οσροηνής	εκφραστικός
Καβάφης Κ. Π.	Ιγνατίου τάφος	δραματικός
Καβάφης Κ. Π.	Για τον Αμμόνη, που πέθανε 29 ετών, στα 610	δραματικός
Καβάφης Κ. Π.	Βυζαντινός άρχων, εξόριστος, στιχουργών	δραματικός
Καβάφης Κ. Π.	Εύνοια του Αλέξανδρου Βάλα	δραματικός
Καβάφης Κ. Π.	Μελαγχολία του Ιάσονος Κλεάνδρου· ποιητού εν Κομμαγηνή· 595 μ. Χ.	εκφραστικός
Καβάφης Κ. Π.	Τεχνουργός κρατήρων	εκφραστικός
Καβάφης Κ. Π.	Θέατρον της Σιδώνος (400 μ. Χ.)	εκφραστικός
Καβάφης Κ. Π.	Τέμεθος, Αντιοχεύς· 400 μ. Χ.	εκφραστικός
Καβάφης Κ. Π.	Εν δήμω της Μικράς Ασίας	δραματικός
Καβάφης Κ.	Ιερεύς του Σεραπίου	δραματικός

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΡΑΤΑΣΟΥ

Π.		
Καβάφης Κ. Π.	Μέσα στα καπηλειά-	δραματικός
Καβάφης Κ. Π.	Μεγάλη συνοδεία εξ ιερέων και λαϊκών	δραματικός
Καβάφης Κ. Π.	Σοφιστής απερχόμενος εκ Συρίας	εκφραστικός
Καβάφης Κ. Π.	Ουκ έγνως	δραματικός
Καβάφης Κ. Π.	Εν μεγάλη ελληνική Αποικία, 200 π. Χ.	δραματικός
Καβάφης Κ. Π.	Κίμων Λεάρχου, 22 ετών, σπουδαστής ελληνικών γραμμάτων (εν Κυρήνη)	δραματικός
Καβάφης Κ. Π.	Μύρης Αλεξάνδρεια του 340 μ. Χ.	δραματικός
Καβάφης Κ. Π.	Ας φρόντιζαν	δραματικός
Καβάφης Κ. Π.	Στα 200 π. Χ.	δραματικός
Καβάφης Κ. Π.	Εις τα περίχωρα της Αντιόχειας	δραματικός
Καβάφης Κ. Π.	Ένας έρως	εκφραστικός
Καβάφης Κ. Π.	Ο Βεϊζαδές προς την ερωμένην του	εκφραστικός
Καβάφης Κ. Π.	Dünya Güzeli	εκφραστικός

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΡΑΤΑΣΟΥ

Καβάφης Κ. Π.	Έμπορος Αλεξανδρεύς	ρητορικός
Καβάφης Κ. Π.	Επιτάφιον	δραματικός
Καβάφης Κ. Π.	Χαλδαϊκή εικών	εκφραστικός
Καβάφης Κ. Π.	Ο βασιλεύς Κλαύδιος	δραματικός
Καβάφης Κ. Π.	Η ναυμαχία	εκφραστικός
Καβάφης Κ. Π.	Όταν ο φύλαξ είδε το φως	δραματικός
Καβάφης Κ. Π.	Επάνοδος από την Ελλάδα	δραματικός
Καβάφης Κ. Π.	Φυγάδες	δραματικός
Καβάφης Κ. Π.	Μεγάλη εορτή του Σωσιβίου	δραματικός
Καβάφης Κ. Π.	Συμεών	δραματικός
Καβάφης Κ. Π.	Αντίοχος Κυζικηνός	δραματικός
Καβάφης Κ. Π.	Hunc deorum templis	δραματικός
Καβάφης Κ. Π.	Τιγρανόκερτα	δραματικός
Καίσαρ Ε.	Ποιηταί	εκφραστικός

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΡΑΤΑΣΟΥ

Καίσαρ Ε.	Ερωτικό γράμμα της σελήνης προς τους ποιητάς της γης	ρητορικός
Καίσαρ Ε.	Ύλας	εκφραστικός
Καίσαρ Ε.	Ομιλεί ένας παρακμασμένος νέος	εκφραστικός
Καρασούτσας Ι.	Η μεταμόρφωσις	ρητορικός
Καρασούτσας Ι.	Μονωδία ενός πασσά	εκφραστικός
Καρασούτσας Ι.	Ο εχθρός της Ελλάδος δαίμων	μεικτός
Καρασούτσας Ι.	Οι τελευταίοι της λόγοι	εκφραστικός
Καρασούτσας Ι.	Η τελευταία Αμαδρυάς	εκφραστικός
Καρύδης Σ.	Ο Αθανάσιος Μιαούλης	μεικτός
Καρύδης Σ.	Ο Δημήτριος Χρηστίδης	μεικτός
Καρύδης Σ.	Ο Δημήτριος Βούλγαρης	μεικτός
Καρύδης Σ.	Ο Ρήγας Παλαμίδης	μεικτός
Καρύδης Σ.	Ο Δημήτριος Καλλέργης	μεικτός
Καρύδης Σ.	Ο Σπύρος Μήλιος	μεικτός
Καρύδης Σ.	Ο Ιωάννης Κολοκοτρώνης	μεικτός
Καρύδης Σ.	Ο Αντώνιος Κριεζής	μεικτός

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΡΑΤΑΣΟΥ

Καρύδης Σ.	Ο Παναγιώτης Νοταράς	μεικτός
Καρύδης Σ.	Ο Φίλιππος Ιωάννου	μεικτός
Καρύδης Σ.	Ο Αναγνώστης μοναρχίδης	μεικτός
Καρύδης Σ.	Ο Κωνσταντίνος Προβιλέγγιος	μεικτός
Καρύδης Σ.	Ο Αλέξανδρος Κουμουνδούρος	μεικτός
Καρύδης Σ.	Ο Λυκούργος Κρεστενίτης	μεικτός
Καρύδης Σ.	Ο Α. Κουντουριώτης	μεικτός
Καρύδης Σ.	Ο Ευστ. Α. Σίμος	μεικτός
Καρύδης Σ.	Ο Θρασύβουλος Ζαΐμης	μεικτός
Καρύδης Σ.	Ο Αλέξανδρος Ραγκαβής	μεικτός
Καρύδης Σ.	Ο Ν. Μαυρομμάτης	μεικτός
Καρύδης Σ.	Ο Κοζάκης Τυπάλδος	μεικτός
Καρύδης Σ.	Ο Ν. Παπαλεξόπουλος	μεικτός
Καρύδης Σ.	Ο Παναγιώτης Σούτσος	μεικτός
Καρύδης Σ.	Ο Αθανάσιος Πετσάλης	μεικτός
Καρύδης Σ.	Ο Μιχαήλ Σχινάς	μεικτός
Καρύδης Σ.	Ο Ν. Ζαχαρίτσας	μεικτός
Καρύδης Σ.	Ο Χριστόδ. Χατζηπέτρος	μεικτός
Καρύδης Σ.	Ο Νικόλαος Πιεράκος	μεικτός

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΡΑΤΑΣΟΥ

Καρύδης Σ.	Ο Δ. Σακελλαριάδης	μεικτός
Καρύδης Σ.	Ο Μανιώτης	μεικτός
Καρύδης Σ.	Ο Εμμ. Αντύπας	μεικτός
Καρύδης Σ.	Ο Ν. Πετράκος	μεικτός
Καρύδης Σ.	Οι κρασοπατέρες	κωμικός
Καρύδης Σ.	Ο αγράμματος βουλευτής	μεικτός
Καρύδης Σ.	Ο Καλτιρήμ Τσελεμπής	μεικτός
Κόκκος Δ.	Έλλην στρατιώτης	εκφραστικός
Κόκκος Δ.	Το τραγούδι του γερω- ναύτη της "Ελλάδος"	εκφραστικός
Κόκκος Δ.	Ο αντιπολιτευόμενος	κωμικός
Λαπαθιώτης Ν.	Το παράπονο του τραγουδιστή	εκφραστικός
Λαπαθιώτης Ν.	Στον αγαπημένο μου (τραγούδια της Έλσας)	εκφραστικός
Λαπαθιώτης Ν.	Επίγραμμα του Goethe προς τη δύση του, κι έτσι όπως τον απέδωκε ο Stieler	εκφραστικός
Λασκαράτος Α.	Ο Χριστός και η Τηνιώτισσα	ρητορικός
Λασκαράτος Α.	Ο βαρεμένος	εκφραστικός
Λασκαράτος Α.	Στην Υποκρισία	δραματικός

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΡΑΤΑΣΟΥ

Λασκαράτος Α.	Στην ιδίαν	δραματικός
Λασκαράτος Α.	Ο Εφτανήσιος μετά την ένωσην	εκφραστικός
Λασκαράτος Α.	Δελιγιαννικός επί άρχοντος Τρικούπη	μεικτός
Λασκαράτος Α.	Προκοπή χάρισμα	κωμικός
Λασκαράτος Α.	Απολογία του σερέτη	κωμικός
Λασκαράτος Α.	Δέηση μιας νέας	εκφραστικός
Μαβίλης Λ.	[Ξέρω τι θέλεις, Δέσποτα. Σιμόνει]	δραματικός
Μαλακάσης Μ.	Το τραγούδι του Χάρου	ρητορικός
Μαλακάσης Μ.	Η σελήνη	εκφραστικός
Μαλάνος Τ.	Επιτύμβιο	εκφραστικός
Μαλάνος Τ.	Απαράδεκτη μισαλλοδοξία κριτικού	μεικτός
Μανούσος Α.	Ύμνος. Η 25η Μαρτίου του 1821- Η Ελλάς προς τα τέκνα της	ρητορικός
Μαρκοράς Γ.	Οι θησαυροί τ' Αλήπασα	ρητορικός
Μαρκοράς Γ.	Ο ετοιμοθάνατος Σουλιώτης	εκφραστικός
Μαρκοράς Γ.	Παράπονο πεθαμένης	εκφραστικός

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΡΑΤΑΣΟΥ

Μαρκοράς Γ.	Ο κυβερνήτης από το μνήμα του	ρητορικός
Μαρκοράς Γ.	Οι κάτοικοι της Θεσσαλονίκης στον μεγαλόψυχον ευεργέτη του Ανδρέα Συγγρό	ρητορικός
Μαρκοράς Γ.	Μια καλή ψυχή	δραματικός
Μαρκοράς Γ.	Η απατημένη	εκφραστικός
Μαυρογιάννης Γ.	Ο φιλόπατρις εραστής	ρητορικός
Μαυρογιάννης Γ.	Απάντησις ή η φιλόπατρις ερωμένη	ρητορικός
Μελισσάνθη	Γυναίκα	εκφραστικός
Μελισσάνθη	Η μωρά παρθένος	εκφραστικός
Μελισσάνθη	Περιπλανώμενος	εκφραστικός
Μελισσάνθη	Ο ληστής	εκφραστικός
Μελισσάνθη	Σαλώμη	μεικτός
Μελισσάνθη	Η μπαλλάντα της μάνας	εκφραστικός
Μελισσάνθη	Μαγικό τηλεσκόπιο	εκφραστικός
Μελισσάνθη	Η μπαλλάντα του πνιγμένου	εκφραστικός
Μελισσάνθη	Ιώβ	δραματικός
Μελισσάνθη	Κάιν	μεικτός
Μελισσάνθη	Λόγια νεκρού	εκφραστικός
Μελισσάνθη	Κατευόδιο	εκφραστικός

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΡΑΤΑΣΟΥ

Μελισσάνθη	Ο ξένος	εκφραστικός
Μελισσάνθη	Δεν υπάρχει ησυχία στο θάνατο	δραματικός
Μελισσάνθη	Περσεφόνη	ρητορικός
Μελισσάνθη	«Το άλλοθι»	δραματικός
Μελισσάνθη	Το κοιμητήρι της μικρής μας πόλης	εκφραστικός
Μελισσάνθη	Ζαν ντ' Αρκ	ρητορικός
Μελισσάνθη	Λόγοι Ιώβ	εκφραστικός
Μελισσάνθη	Μονόλογος	εκφραστικός
Μελισσάνθη	Τρεις σπουδές. Α' Η ανθρώπινη ομιλία	εκφραστικός
Μελισσάνθη	Τρεις σπουδές. Β' Άβελ	εκφραστικός
Μελισσάνθη	Τρεις σπουδές. Γ' Διόνυσος εσταυρωμένος	εκφραστικός
Μυρτιώτισσα	Παραμύθι	εκφραστικός
Μυρτιώτισσα	Στην ξενητιά	εκφραστικός
Μυρτιώτισσα	Ξεψύχισμα	εκφραστικός
Μυρτιώτισσα	Ροδίλη	ρητορικός
Μυρτιώτισσα	Βάλε να πιω	δραματικός
Μυρτιώτισσα	Κοιμωμένη	εκφραστικός
Μυρτιώτισσα	Αλφειός	εκφραστικός
Ορφανίδης Θ.	Ο παρεκτραπείς Ασκληπιός	κωμικός

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΡΑΤΑΣΟΥ

Ορφανίδης Θ.	Ο λεπρέντης	κωμικός
Ορφανίδης Θ.	Το αρχοντόπουλον της Πελοποννήσου	μεικτός
Ορφανίδης Θ.	Ο σκύλος	κωμικός
Παλαμάς Κ.	Η φτώχεια	εκφραστικός
Παλαμάς Κ.	Ο Μάις του ψαρά	εκφραστικός
Παλαμάς Κ.	Η λίμνη του Μεσολλογιού	ρητορικός
Παλαμάς Κ.	Τα δώρα της ψυχής	ρητορικός
Παλαμάς Κ.	Η Ελπά	ρητορικός
Παλαμάς Κ.	Το τραγούδι του στρατιώτη	εκφραστικός
Παλαμάς Κ.	Πολεμικοί χοροί. Χορός γερόντων	ρητορικός
Παλαμάς Κ.	Πολεμικοί χοροί. Χορός νέων	ρητορικός
Παλαμάς Κ.	Πολεμικοί χοροί. Χορός μητέρων	ρητορικός
Παλαμάς Κ.	Πολεμικοί χοροί. Χορός παρθένων	εκφραστικός
Παλαμάς Κ.	Πολεμικοί χοροί. Χορός παιδιών	ρητορικός
Παλαμάς Κ.	Ενας θεός	εκφραστικός
Παλαμάς Κ.	[- Ο Ακρίτας είμαι, Χάροντα,/ δεν περνώ με τα χρόνια]	εκφραστικός
Παλαμάς Κ.	[Δοξασμένα, υπεράνθρωπα,/ σε μιαν αρχαία χώρα]	εκφραστικός
Παλαμάς Κ.	Τι λέει η λιμνοθάλασσα	εκφραστικός

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΡΑΤΑΣΟΥ

Παλαμάς Κ.	Νέα ωδή του παλαιού Αλκαίου	δραματικός
Παλαμάς Κ.	Ελένη	εκφραστικός
Παλαμάς Κ.	Τα λόγια του Κρίσνα	εκφραστικός
Παλαμάς Κ.	Προσευχή των πρώτων ανθρώπων	ρητορικός
Παλαμάς Κ.	Στοχασμός των τελευταίων ανθρώπων	εκφραστικός
Παλαμάς Κ.	Στην ακροποταμιά ο παράλυτος	εκφραστικός
Παλαμάς Κ.	Η Φοινικιά	δραματικός
Παλαμάς Κ.	[Εγώ ο Ρυθμός ο νεραϊδος ο βασιλιάς την άφησα]	εκφραστικός
Παλαμάς Κ.	[Ώ Καρυάτιδες, δε με γνωρίζετε; Ξένη δεν είμαι...	εκφραστικός
Παλαμάς Κ.	[Της Λέσβιας ψάλτρας είμ' εγώ το πύρινο τ' ανάκρασμα,]	ρητορικός
Παλαμάς Κ.	[Στης Κρητικής πορτοκαλλιάς τον ίσκιο εγώ ο Κορνάρος]	εκφραστικός
Παλαμάς Κ.	Το τραγούδι του σταυρού	ρητορικός
Παλαμάς Κ.	Ασκραίος	δραματικός
Παλαμάς Κ.	Η τρισεύγενη	ρητορικός
Παλαμάς Κ.	Το πανηγύρι του ψαρά	εκφραστικός
Παλαμάς Κ.	Ο δωδεκάλογος του γύφτου	εκφραστικός
Παλαμάς Κ.	Η ψυχή στον έρωτα	εκφραστικός

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΡΑΤΑΣΟΥ

Παλαμάς Κ.	Τι τραγουδάν οι ραγιάδες	ρητορικός
Παλαμάς Κ.	Η λάμια	εκφραστικός
Παλαμάς Κ.	Η Αφροδίτη στον Πυγμαλίωνα	ρητορικός
Παλαμάς Κ.	Ο σάτυρος ή το γυμνό τραγούδι	ρητορικός
Παλαμάς Κ.	Τ' αργαστήρι μας	εκφραστικός
Παλαμάς Κ.	Ο ζητιάνος	εκφραστικός
Παλαμάς Κ.	Τα βιβλία	εκφραστικός
Παλαμάς Κ.	Μέσ' από τα κάγκελα	δραματικός
Παλαμάς Κ.	Κασσιανή	ρητορικός
Παλαμάς Κ.	Τα δαχτυλίδια	εκφραστικός
Παλαμάς Κ.	Η ψυχή στον έρωτα	εκφραστικός
Παλαμάς Κ.	Το τραγούδι του τρελλού	δραματικός
Παλαμάς Κ.	Εμείς οι εργάτες	μεικτός
Παλαμάς Κ.	Ο κύκνος προς τη Λήδα	ρητορικός
Παλαμάς Κ.	Θωμάς	δραματικός
Παλαμάς Κ.	Ο Ιξίων	εκφραστικός
Παλαμάς Κ.	Η ψυχή	εκφραστικός
Παλαμάς Κ.	Ωριγένης	δραματικός
Παλαμάς Κ.	Η πατρίδα στους νεκρούς της. Ύμνος των	ρητορικός

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΡΑΤΑΣΟΥ

	Ελλήνων	
Παλαμάς Κ.	[Είμαστε της ζωής και θάνατοι και αιτίες]	εκφραστικός
Παλαμάς Κ.	[Πολύψυχος, πολύψαλμος ο Φήμιος είμαι ο Τερπιάδης,]	εκφραστικός
Παλαμάς Κ.	[Ο Φήμιος είμαι ταραμός των τρόμων και των πόνων,]	εκφραστικός
Παλαμάς Κ.	Ομηρικός ύμνος. Α’ Η Δήμητρα	ρητορικός
Παλαμάς Κ.	Ομηρικός ύμνος: Β’ Ο Δημοφών	δραματικός
Παλαμάς Κ.	Παραλειπόμενα της ‘‘Ηγησώς’’	εκφραστικός
Παλαμάς Κ.	Ο ξένος	εκφραστικός
Πανάς Π.	Εις υπουργός της Ελλάδος	κωμικός
Πανάς Π.	Νομαρχιακή εγκύκλιος. Των Αβδήρων πολιτεία, ο νομάρχης Κενοκάρας- πάσι τοις πιστοίς υγεία!	μεικτός
Πανάς Π.	Ο Διογένης	ρητορικός
Πανάς Π.	Μήνυσις της δημοτικής ενώπιον της κριτικής	ρητορικός
Πανάς Π.	Η Περπερούλα	κωμικός
Πανάς Π.	Η ιδέαις της Περπερούλας	κωμικός
Πανάς Π.	Έφυγες	κωμικός
Πανάς Π.	Εξομολόγησις αμαρτωλού	κωμικός
Πανάς Π.	Προς τον κύριον Τομαρίνην. Επιστολή του Υπουργού των Εσωτερικών.	μεικτός

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΡΑΤΑΣΟΥ

Πανάς Π.	Τη Λυβία	κωμικός
Πανάς Π.	Παρακίνησις μάνας	ρητορικός
Παπαντωνίου Ζ.	Η προσευχή του ταπεινού	εκφραστικός
Παπαντωνίου Ζ.	Το νερό	εκφραστικός
Παπαντωνίου Ζ.	Ο γεροβοσκός	εκφραστικός
Παπατσώνης Τ.	Daniel in fovea leonum signata	εκφραστικός
Πασαγιάννης Σ.	Τα ξένα	ρητορικός
Πορφύρας Λ.	Ο Χάρος	εκφραστικός
Πορφύρας Λ.	Βραδυνό κοιμητήρι	ρητορικός
Πορφύρας Λ.	Ο πόνος του αφορισμένου	δραματικός
Προβελέγγιος Α.	Η προδομένη	εκφραστικός
Προβελέγγιος Α.	Η Αθήνα κλαίει την Αλεξάνδρα της	ρητορικός
Προβελέγγιος Α.	Ο γερο- ναύτης	εκφραστικός
Προβελέγγιος Α.	Η Κρήτη προς την Ελλάδα	ρητορικός
Προβελέγγιος Α.	Μες στης θάλασσας τα πλάτη	ρητορικός

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΡΑΤΑΣΟΥ

Ραγκαβής Ρ. Α.	Το δείπνον των κλεφτών	ρητορικός
Ραγκαβής Ρ. Α.	Η ερωμένη του κλέφτου	εκφραστικός
Ραγκαβής Ρ. Α.	Άσμα παράφρονος	εκφραστικός
Ραγκαβής Ρ. Α.	Ανθοπώλις	κωμικός
Ρίτσος Γ.	Πορτραίτα. «Ποιητές»	μεικτός
Ρίτσος Γ.	Πορτραίτα. Αρνητής	μεικτός
Ρίτσος Γ.	Πορτραίτα. Διανοούμενος	μεικτός
Ρίτσος Γ.	Πορτραίτα. «Επαναστάτες»	μεικτός
Ρίτσος Γ.	Πορτραίτα. Ανικανοποίητος	μεικτός
Ρίτσος Γ.	Πορτραίτα. Εγωπαθείς	μεικτός
Ρίτσος Γ.	Πορτραίτα. «Προσωπικότητες»	μεικτός
Ρίτσος Γ.	Πορτραίτα. Αναποφάσιστοι	μεικτός
Ρίτσος Γ.	Πορτραίτα. Ανίσχυροι	μεικτός
Ρίτσος Γ.	Πορτραίτα. «Ηγέτες»	μεικτός
Ρίτσος Γ.	Πορτραίτα. Απροσάρμοστοι	μεικτός
Ρίτσος Γ.	Επιτάφιος	δραματικός
Ρίτσος Γ.	Ο γιος μου, το φεγγάρι μου	εκφραστικός

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΡΑΤΑΣΟΥ

Ρίτσος Γ.	Ένα σκυλί μέσα στη νύχτα	δραματικός
Ρίτσος Γ.	Δημόσιος κήπος	δραματικός
Ρίτσος Γ.	Ο τελευταίος παραθεριστής	δραματικός
Ρίτσος Γ.	Ομιλία ενός αρρώστου	δραματικός
Ρίτσος Γ.	Το χώμα κάτω απ' τη βροχή	δραματικός
Ρίτσος Γ.	Ο ενοικιαστής	δραματικός
Ρίτσος Γ.	Πλανόδιοι μουσικοί	δραματικός
Ρίτσος Γ.	Αποχαιρετισμός	δραματικός
Ρίτσος Γ.	Ο τελευταίος και ο πρώτος του Λίντιτσε	δραματικός
Ρίτσος Γ.	Η γέφυρα (Μια απολογία που δε ζητήθηκε)	δραματικός
Ρίτσος Γ.	Η άνοιξη	δραματικός
Ρίτσος Γ.	Τα κρεββάτια (Ομιλία ενός άλλου αρρώστου)	δραματικός
Ρίτσος Γ.	Διάρκεια	δραματικός
Ρίτσος Γ.	Ο οδηγός του ασανσέρ	δραματικός
Ρίτσος Γ.	Ο φαροφύλακας	δραματικός
Ρίτσος Γ.	Η ώρα των ποιμένων	δραματικός
Ρίτσος Γ.	Δελφοί	δραματικός
Ρίτσος Γ.	Τέτ. διάσ. Το παράθυρο	δραματικός
Ρίτσος Γ.	Τέτ. διάσ. Η σονάτα του σεληνόφωτος	δραματικός

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΡΑΤΑΣΟΥ

Ρίτσος Γ.	Τέτ. διάσ. Αγαμέμνων	δραματικός
Ρίτσος Γ.	Τέτ. διάσ. Ορέστης	δραματικός
Ρίτσος Γ.	Τέτ. διάσ. Το νεκρό σπίτι. Φανταστική κι αυθεντική ιστορία μιας πανάρχαιης ελληνικής οικογένειας	δραματικός
Ρίτσος Γ.	Τέτ. διάσ. Η επιστροφή της Ιφιγένειας	δραματικός
Ρίτσος Γ.	Τέτ. διάσ. Κάτω απ’ τον ίσκιο του βουνού	δραματικός
Ρίτσος Γ.	Τέτ. διάσ. Χρυσόθεμις	δραματικός
Ρίτσος Γ.	Τέτ. διάσ. Περσεφόνη	δραματικός
Ρίτσος Γ.	Τέτ. διάσ. Ισμήνη	δραματικός
Ρίτσος Γ.	Τέτ. διάσ. Αίας	δραματικός
Ρίτσος Γ.	Τέτ. διάσ. Φιλοκτήτης	δραματικός
Ρίτσος Γ.	Τέτ. διάσ. Η Ελένη	δραματικός
Ρίτσος Γ.	Τέτ. διάσ. Φαίδρα	δραματικός
Σαραντάρης Γ.	Don Juan au pays de l’ amour	δραματικός
Σεφέρης Γ.	Οι σύντροφοι στον Άδη	εκφραστικός
Σεφέρης Γ.	Γράμμα του Μαθιού Πασκάλη	δραματικός
Σεφέρης Γ.	Ο κ. Στράτης Θαλασσινός: Πέντε ποιήματα του κ. Σ. Θαλασσινού (Α'- Ε')	εκφραστικός
Σεφέρης Γ.	Ο κ. Στράτης Θαλασσινός: Ο κ. Στράτης Θαλασσινός περιγράφει έναν άνθρωπο	δραματικός

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΡΑΤΑΣΟΥ

Σεφέρης Γ.	Ο Μαθιός Πασκάλης ανάμεσα στα τριαντάφυλλα	εκφραστικός
Σεφέρης Γ.	Ο Στράτης Θαλασσινός ανάμεσα στους αγάπανθους	δραματικός
Σεφέρης Γ.	Ένας γέροντας στην ακροποταμιά	δραματικός
Σεφέρης Γ.	Ο Στράτης Θαλασσινός στη Νεκρή Θάλασσα	δραματικός
Σεφέρης Γ.	Ελένη	δραματικός
Σεφέρης Γ.	Νεόφυτος ο έγκλειστος μιλά	δραματικός
Σικελιανός Α.	Ο όρκος των κοινοτήτων στη μάνα Ελλάδα	ρητορικός
Σικελιανός Α.	Αναδυομένη	εκφραστικός
Σικελιανός Α.	Γράμμα από το μέτωπο	δραματικός
Σικελιανός Α.	Σόλωνος απόλογος	δραματικός
Σολωμός Δ.	[R.I. Άσμ. Ασμάτων]: Α, Β, Γ, Ζ, Η, Θ, Ι, ΙΑ, ΙΒ, ΙΓ, ΙΔ, ΙΕ, ΙΣΤ	εκφραστικός
Σολωμός Δ.	[R. I.] «Ένας νέος ετοιμοθάνατος στο φίλο του»	εκφραστικός
Σολωμός Δ.	[R. I.] «Θρήνος της ευγ. κυρίας Ιωάννας Μαρτινέγκο Καρρέρ»	δραματικός
Σολωμός Δ.	[κύκλ. Άσμ. Ασμάτων]: 1, 2, 3, 4, 7, 8	εκφραστικός
Σολωμός Δ.	«Το βοσκόπουλο»	εκφραστικός
Σολωμός Δ.	«Σονέτο αστείο. Κατά τις εκφράσεις του Δρ Ροΐδη και κατά μίμηση...»	κωμικός

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΡΑΤΑΣΟΥ

Σολωμός Δ.	Η Πρωτοχρονιά	κωμικός
Σολωμός Δ.	Εις φίλον ψυχορραγούντα	εκφραστικός
Σολωμός Δ.	Η αγνώριστη	εκφραστικός
Σολωμός Δ.	Η γυναίκα της Ζάκυθος	"δραματικός"
Σολωμός Δ.	Ο ίσκιος του γέρου	ρητορικός
Σολωμός Δ.	Ο Κρητικός	δραματικός
Σολωμός Δ.	Ο φυλακισμένος	εκφραστικός
Σολωμός Δ.	Νικηφόρος ο Βρυέννιος	εκφραστικός
Σολωμός Δ.	[«Καταραμένη η οχλοβοή της πολιτείας της Κερκύρας...»]	δραματικός
Σολωμός Δ.	Προς τον βασιλέα της Ελλάδας	ρητορικός
Σολωμός Δ.	«Ελληνίδα μητέρα»	δραματικός
Σουρής Γ.	Τον κύριο Τιτόνι τον Θωμά κι ο Φασουλής με γεύμα τον τιμά	ρητορικός
Σουρής Γ.	Έκλειψις ηλιακή- στην Ελλάδα μερική	ρητορικός
Σουρής Γ.	Μαντάμ Αντάμ, τρανή Γαλλίς κι ο ξεναγός ο Φασουλής	ρητορικός
Σουρής Γ.	Ύμνος στον σύνδεσμο. Τάδε φθέγγεται τρανή- προς τον Σύνδεσμον φωνή	ρητορικός
Σουρής Γ.	Αναφορά του Φασουλή προς το βασιλιά	κωμικός
Σουρής Γ.	Ο Τρικούπης καβαλλάρης κι απ' εμπρός και πίσω Άρης	μεικτός

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΡΑΤΑΣΟΥ

Σουρής Γ.	Και μες στου Φασουλή του τσελεπή συμβούλων εποπτών	ρητορικός
Σουρής Γ.	Του Περικλέτου επιστολή στον αδελφό του Φασουλή	ρητορικός
Σουρής Γ.	Η ευχαριστημένη	κωμικός
Σουρής Γ.	Ο Ρωμηός	μεικτός
Σουρής Γ.	Επιστολή	κωμικός
Σουρής Γ.	Η προξενήτρα	κωμικός
Σουρής Γ.	Η μικροπαντρεμένη	κωμικός
Σουρής Γ.	Κουμουνδούρος	μεικτός
Σουρής Γ.	Ο άγρυπνος κλητήρ	μεικτός
Σουρής Γ.	Ο Ρωμηός στον παράδεισο	κωμικός
Σουρής Γ.	Η γλωσσού	κωμικός
Σουρής Γ.	Παράπονο φαντάρου	κωμικός
Σουρής Γ.	Ο μεθύστακας	κωμικός
Σουρής Γ.	Καημός αρχαιολόγου	κωμικός
Σουρής Γ.	Λόγος προέδρου της βουλής	ρητορικός
Σουρής Γ.	Οι υπεύθυνοι του ’97 στο εδώλιο. Φασουλής και Περικλέτος- ο καθένας νέτος σκέτος	ρητορικός
Σουρής Γ.	Εκλογεύς	κωμικός
Σουρής Γ.	Εφεδρος	μεικτός

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΡΑΤΑΣΟΥ

Σουρής Γ.	Ο Φασουλής στην Πόλι κι οι ξένοι πρέσβεις όλοι	ρητορικός
Σουρής Γ.	Ο Φασουλής με μούτρο σαν λεμόνι, το μάρμαρο του Ρήγα στεφανώνει	ρητορικός
Σουρής Γ.	Η πατρίς τον Βαρατάσση που και ποιος θα τον ξεχάσει;	ρητορικός
Σουρής Γ.	Ο χαρτοπαίκτης της Πρωτοχρονιάς	κωμικός
Σουρής Γ.	Η κοκότα	κωμικός
Σουρής Γ.	Και ο Φασουλής ο βλάμης στέλλει νότα στας δυνάμεις	ρητορικός
Σουρής Γ.	Αυτοκτονία Φασουλή- από τις άλλες πιο καλή	ρητορικός
Σουρής Γ.	Ο Νομάρχης ομιλών και σχεδόν παραλαλών	μεικτός
Σουρής Γ.	Ο Τρικούπης τραγουδά- και η καμήλα του πηδά	μεικτός
Σουρής Γ.	Επίκλησις υπουργική- όντος γενναία και εθνική	κωμικός
Σουρής Γ.	Νεοσύστατος σχολή- της κυρίας Φασουλή	μεικτός
Σουρής Γ.	Του Τρικούπη η καντάδα, όλο μέλι και γλυκάδα	κωμικός
Σουρής Γ.	Κι ο Δεληγιάννης	κωμικός
Σουρής Γ.	Κοτταρής εις την Βουλήν, με κατάνυξιν πολλήν	μεικτός
Σουρής Γ.	Οι σπουδές του Φασουλή: Εξετάσεις Φασουλή που θα φρίξουνε πολλοί	κωμικός

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΡΑΤΑΣΟΥ

Σουρής Γ.	Προφητείες: Ο Φασουλής παραφρονών και βλέπων προς τον ουρανόν	κωμικός
Σουρής Γ.	Ο πατριώτης Φασουλής έξω της θύρας της Βουλής	ρητορικός
Σουρής Γ.	Ο Φασουλής ο τόσα φλυαρών στης Χάγης το συνέδριο παρών	ρητορικός
Σουρής Γ.	Στον Σολωμό κι ο Φασουλής μετά μεγάλης συστολής	ρητορικός
Σουρής Γ.	Ο Φασουλής παραληρών κι όλο τον κόσμο συγχωρών	ρητορικός
Σουρής Γ.	Γράμμα υποψηφίου από την επαρχία του, σταλμένο στην κυρία του	κωμικός
Σουρής Γ.	Του Φασουλή τροπάρι- στον κύριο Ψυχάρη	ρητορικός
Σουρής Γ.	Το σύνταγμα. Διαδήλωσις τρελλή του κυρίου Φασουλή	ρητορικός
Σουρής Γ.	Προς τας δυνάμεις μετά χολής, ο διωγμένος Φασουλής	ρητορικός
Σουρής Γ.	Χαίρε Κρήτη. Καντάδα Φασουλή- παράποτε τρελλή	ρητορικός
Σουρής Γ.	Στον Λευτέρη. Ο Περικλέτος έτσι μιλεί στον αδελφό του Φασουλή	ρητορικός
Σουρής Γ.	Η λευθεριά: Φασουλής και Περικλέτος- ο καθένας νέτος σκέτος	ρητορικός
Σουρής Γ.	Πανόραμα του Φασουλή όπου διέρχονται πολλοί	ρητορικός
Σουρής Γ.	Πρώτη παραφορά- γοργή και φλογερά: παραφορά του Θοδωρή- που κατ' αυτάς	μεικτός

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΡΑΤΑΣΟΥ

	παραληρεί	
Σουρής Γ.	Παραφορά δευτέρα- της πρώτης σφοδροτέρα.	μεικτός
Σουρής Γ.	Τρίτη παραφορά- ολίγον χλιαρά	μεικτός
Σουρής Γ.	Παραφορά τετάρτη- του γερο- Βοναπάρτη	μεικτός
Σουρής Γ.	Πέμπτη σκηνή- κι όλο φωνή	μεικτός
Σουρής Γ.	Ο φεύγων και σβήνων αιών προς κόσμον λαλεί γενεών	ρητορικός
Σουρής Γ.	Ο Φασουλής με φούρκα εις την Φραγκιά την Τούρκα	ρητορικός
Σουρής Γ.	Επίστρατος	μεικτός
Σούτσος Α.	Το ξεφάντωμα του συνταγματικού	ρητορικός
Σούτσος Α.	Ο σπουδαρχίδης αποτυχών	μεικτός
Σούτσος Α.	Ο μωρόπιστος άνδρας	κωμικός
Σούτσος Α.	Ο νεοφερμένος εις το Ναύπλιον στρατιωτικός	ρητορικός
Σούτσος Α.	Η πτωχή φουστανέλα	κωμικός
Σούτσος Α.	Ο ζηλιάρης γέρος	κωμικός
Σούτσος Α.	Η ανδρογυναίκα	κωμικός
Σούτσος Α.	Ο καυχησιάρης	κωμικός
Σούτσος Α.	Ο γλυκοφάγος εφημεριδογράφος	κωμικός
Σούτσος Α.	Ο αυτός εφημεριδογράφος προς τους	μεικτός

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΡΑΤΑΣΟΥ

	συνδρομητάς του	
Σούτσος Α.	Η κρίσις του οπλαρχηγού Θεοδ. Γρίβα ή ο κατήγορός του παραιτούμενος	κωμικός
Σούτσος Α.	Ο φιλήδονος	κωμικός
Σούτσος Α.	Ο γέρος καπετάνιος	ρητορικός
Σούτσος Α.	Ο βουλευτής του 1845	μεικτός
Σούτσος Α.	Επιστολή πρώτη Μιχαήλ Σχινά του Θεολόγου	κωμικός
Σούτσος Α.	Αναφορά ενός βουλευτού της πλειονοψηφίας	μεικτός
Σούτσος Α.	Ο σημαιοφόρος του αγώνος	ρητορικός
Σούτσος Α.	Ο υπουργηματικός του Ι. Καποδίστρια	μεικτός
Σούτσος Α.	Ο επιστάτης των εθνικών οικοδομών επί Ι. Καποδίστρια	κωμικός
Σούτσος Α.	Ο Ι. Καποδίστριας εις το συμβούλιόν του	μεικτός
Σούτσος Α.	Ο γερουσιαστής του Ι. Καποδίστρια	μεικτός
Σούτσος Α.	Η μυστική εγκύκλιος του Ι. Καποδίστρια	μεικτός
Σούτσος Α.	Ο Ι. Καποδίστριας απολογούμενος επ' εθνικής συνελεύσεως	μεικτός
Σούτσος Α.	Ο Ι. Καποδίστριας δημηγορών προς τους Υδραίους	μεικτός
Σούτσος Α.	Τα τελευταία ψηφίσματα του Ι. Καποδίστρια	μεικτός
Σούτσος Α.	Μονόλογος ενός εκ των δύο τυραννοκτόνων Μαυρομιχαλαίων	ρητορικός

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΡΑΤΑΣΟΥ

Σούτσος Α.	Ο ψευδοκυβερνήτης της Ελλάδος, Αυγουστίνος Καποδίστριας από το πλοίον της φυγής του	μεικτός
Σούτσος Α.	Ο συνταγματικός Ρουμελιώτης	ρητορικός
Σούτσος Α.	Το τραγούδι του συνταγματικού	ρητορικός
Τανταλίδης Η.	Κυνηγός	εκφραστικός
Τανταλίδης Η.	Ο τελευταίος της ασπασμός	εκφραστικός
Τανταλίδης Η.	Επιστολή αντεραστού προς αντεραστήν	κωμικός
Τανταλίδης Η.	Διαθήκη	κωμικός
Τανταλίδης Η.	Ο φιλάργυρος	κωμικός
Τανταλίδης Η.	Εις άστατον εραστήν	κωμικός
Τανταλίδης Η.	Ευχαριστήριον. Ως παρά της μικράς Σμαράγδας προς την μητέρα αυτής	ρητορικός
Τανταλίδης Η.	Όμοιον, ως παρά του μικρού Αλεξάνδρου	ρητορικός
Τερτσέτης Γ.	Κυνηγός προς τα πουλιά	εκφραστικός
Τερτσέτης Γ.	Επιγραφή κήπου	ρητορικός
Τερτσέτης Γ.	Όνειρο του Κίτσου	εκφραστικός
Τσακασιάνος Γ.	Το τρελλό	δραματικός
Τσακασιάνος Γ.	Ο γερο- παράξενος	κωμικός
Τσακασιάνος	Ο μικρός χασάπης	εκφραστικός

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΡΑΤΑΣΟΥ

Γ.

Τσακασιάνος Γ.	Παραλυμένου μετάνοια	εκφραστικός
Τσακασιάνος Γ.	Καθώς ’φαίνει	εκφραστικός
Τσακασιάνος Γ.	Ζακυνθινός Σπουργίτης	ρητορικός
Τσακασιάνος Γ.	Ο Σπουργίτης ’σ τη Νάπολι	κωμικός
Τσακασιάνος Γ.	Γεροντοπαραξενάδες του Σπουργίτη	κωμικός
Τσακασιάνος Γ.	Το παράπονο του ποιητή	κωμικός
Τσίρκας Σ.	Το τραγούδι των Σαϊτιανών	εκφραστικός
Τσίρκας Σ.	Η καλή συντρόφισσα	δραματικός
Τσίρκας Σ.	Στο νοσοκομείο- 1918	εκφραστικός
Τσίρκας Σ.	Διάλειμμα	δραματικός
Τσίρκας Σ.	Μοιρολόι	εκφραστικός
Τσίρκας Σ.	Φελάχοι	εκφραστικός
Τυπάλδος Ι.	Ο θάνατος του γέρου	εκφραστικός
Τυπάλδος Ι.	Αναμνήσεις ενός ποιητού	εκφραστικός
Τυπάλδος Ι.	Η παρηγοριά και ο θάνατος	εκφραστικός
Φιλύρας Ρ.	Άρρωστος κολυμπιστής	εκφραστικός

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΡΑΤΑΣΟΥ

Φιλύρας Ρ.	Άρρωστο παλληκάρι	εκφραστικός
Χατζόπουλος Κ.	Η βοσκοπούλα	εκφραστικός
Χατζόπουλος Κ.	[Σ’ αγάπησα, σγουρόμαλλο,]	εκφραστικός
Χατζόπουλος Κ.	Ο χορός των ίσκιων	ρητορικός
Χατζόπουλος Κ.	Ο θρύλος της ομίχλης	εκφραστικός

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΑΡΑΤΑΣΟΥ